Art. 129°

Grimm

Digitized by Google

<36619819270014

<36619819270014

Bayer. Staatsbibliothek

ÜBER

KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM

ERSTER JAHRGANG

MIT FÜNF PHOTOGRAPHIEEN

BERLIN
FERD. DÜMMLER'S VERLAGSBUCHHANDLUNG
(HARRWITZ UND GOSSMANN)
1865.

Digitized by Google

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

INHALT.

JANUAR.

Absichten des Herausgebers. — Unmöglichkeit einer objektiven Kritik der Werke lebender Künstler. — Ist die moderne Kunstgeschichte eine auf solider Grundlage ruhende Wissenschaft? — Gründe, warum nicht. — Nothwendigkeit einer Aenderung. — Lionardo da Vinci's neu aufgestellte Madonna. — Die Schule des Verocchio Perugino. Lorenzo da Credi. — Lionardo's Kopf eines Engels in Florenz. — Der San Giovannino in Basel. — Könnte Lionardo der Urheber des dem Correggio zugeschriebenen Christuskopfes in Berlin sein? — Michelangelo's Haus in Rom. — Die Stelle wo es stand jetzt ein Theil des Trajansforums. — Actenstück wodurch die Stelle bestimmt werden kann. — Briefe Daniele da Volterra's an Michelangelo's Neffen. — Geschenk von Wein an Michelangelo's zurückgebliebene Freunde. — Daniele da Volterra's letzte Arbeiten und Tod. — Sonett Bramantes aus seinen Mailänder Zeiten.

FEBRUAR.

Werth der neueren Kunstgeschichte. — Eine der wichtigsten historischen Hülfswissenschaften. — Renan's Leben Jesu und die Kunstgeschichte. — Die Darstellungen Christi in der modernen Kunst. — Unmöglichkeit gründlicher Untersuchungen. — Nothwendigkeit einer photographischen Bibliothek für das gesammte kunstgeschichtliche Material. — Vorschläge zu deren Gründung in Berlin. — Unbekannte Actenstücke von der Hand Raphael's und Michelangelo's, in Besitz des Herrn Major Franz Kühlen. — Skelettstudio Raphael's zur Grablegung. — Die italienischen Texte für den letzten Aufsatz des Januarheftes.

MÄRZ.

Der mythische Bildhauer Fuccio. — Schnaase's letzter Band und die History of painting in Italy von Crowe und Cavalcaselle — Niccolo Pisano's Herkunft. — Die Renaissance des 13ten Jahrhunderts. — Die Arca di San Domenico in Bologna. — Das Basrelief an der Kirche San Martino in Lucca. — Kaiser Friedrich II. Kunstbestrebungen in Süditalien. — Bartolommeo da Foggia, und Niccolo di Bartolommeo da Foggia. — Aeufserungen über Cornelius' Cartons und das neuzuerbauende Nationalmuseum in der Sitzung des wissenschaftlichen Kunstvereins vom 16. Februar. — Unedirtes Basrelief, wahrscheinlich von Michelangelo. Mit photographischer Abbildung.

APRIL.

Jacob Asmus Carstens. — Vortrag gehalten den 6. März 1865. — Michelangelo's Gedichte. Neue Ausgabe nach den florentiner Manuscripten.

Digitized by Google

MAI—JUNI.

Gedichte Michelangelo's, herausgegeben von Guasti. — Verschiedene Codices als Grundlage der Ausgabe. — Ungenügende Benutzung des Codex Vaticanus. — Das Sonett 'Giunto' nicht an Vasari gerichtet. — Gedicht an Florenz. — Nachträge zu dem Aufsatze über Foggia. — Benutzung Cicognara's durch neuere Autoren. — Cicognara's bedenkliche Methode. — Bildnifs Friedrich II. — Die Säule von Gaeta. — Facsimiles Raphaelischer Zeichnungen in Oxford. — Unächte Namensschrift Raphaels. — Der Engel Michelangelo's in San Domenico in Bologna. (Mit einer Photographie.) — Hat Michelangelo auch den San Procolo in Bologna gearbeitet? — Das Reiterstandbild des Bartolommeo Colleoni in Venedig. — Reisebericht des Felix Fabri aus Ulm und sein Besuch in Venedig 1483. — Vasari's und Sansovino,s Verschweigen Leopardi's. — Leopardi's Grabmal. — Verocchio's und Leopardi's Antheil an der Statue.

JULI—AUGUST.

Goethe und Albrecht Dürer. — Deutsche Kunstanschauung. — Goethe's Kenntnifs der Kunstgeschichte. — Irrthum in Betreff Dürer's. — Dürer's erste Reise nach Venedig 1494. — Briefe an Pirkheimer von Venedig 1506. — Dürer und Gianhellin. — Dürer als Anhänger Mantegna's. — Umschwung in Dürer's Anschauungen 1506. — Meister Jacob, Jacob Walch, Jacopo da Barbari, der Meister des Caduceus: dieselbe Person. — Graf Philipp von Burgund in Rom und Venedig. — Barbari's Gemälde in Augsburg und Weimar. — Rosenkranzfest im Kloster Strabow. — Dasselbe Werk in Lyon. — Vergleichung der Werke. — Beides Originale von Dürer's Hand; das Lyoner das frühere. — Bedeutung des Gemäldes. — Ramusios's Gedicht über die Loredanischen Rosen. — Goethe in Bologna und Rom. — Unbeachtetes Werk Dürer's in Neapel. — Was hielt Goethe und Dürer ab in Italien zu bleiben? — Vorschlag das Strahower und Lyoner Gemälde copiren zu lassen. — Der auf dem Britischen Museum vorhandene Brief Dürer's an Pirkheimer. — Raphael's Arbeit im Vatican. — Die Camere della segatura.

SEPTEMBER—OCTOBER.

Polemik über die Medicaergräber Michelangelo's in San Lorenzo zu Florenz. — Charakter Giuliano's, Herzog von Nemours. — Vasari im Atelier Michelangelo's. Raphael's angebliches Portrait Giuliano's. — La bella Visconti in Besitz des Herrn Oberst Rothpletz zu Aarau. — Lebensgrofses Crucifix von Dürer in Besitz des Herrn Egli-Wegmann zu Basel. (Mit einer photograph. Tafel.) — Artikel der Indépendance Belge über moderne Kunstsammlungen.

NOVEMBER—DECEMBER.

Campori's Notizie inedite. — Raphael melancholisch. — Briefe Raphael's an Giuliano Leno. — Bau des St. Peter in Rom. — Darauf bezügliche unedirte Contrakte. — Lionardo's Statue des Francesco Sforza. — Lionardo's Ankunft in Mailand. — Sonett Michelangelo's an Vittoria Colonna. — Index.

Digitized by Google

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. I. Januar. 1865.

Indem ich es unternehme eine Zeitschrift über bildende Kunst zu begründen, gebe ich die Zwecke an welche ich im Auge habe.

Meine Absicht ist nicht, Einfluſs ausüben zu wollen auf die Thätigkeit der heutigen Maler oder Bildhauer.

Sollte einmal der Name lebender Künstler genannt werden, so kann es nur geschehen weil ihre Schöpfungen im Hinblick auf bereits historisch gewordene Richtungen der Kunstgeschichte wichtig oder unumgänglich erscheinen, auch vielleicht weil sie zu dem Geschmacke des Tages in Gegensatz stehen: Rathschläge jedoch zu geben oder mit Lob und Tadel das zu nennen was die neueste Arbeit hervorbringt, soll grundsätzlich vermieden bleiben.

Dies nun nicht aus willkührlicher Selbstbeschränkung; etwa um gegen die Erzeugnisse der neuesten Kunst stillschweigenden Widerspruch zu erheben, sondern auf Grund von Erwägungen, deren Richtigkeit einleuchten muſs.

Es ist unmöglich sich einem Kunstwerke in völliger Objektivität gegenüberzustellen. Immer wird der eigne Charakter, meistens sogar die Stimmung entschiedenen Einfluſs äuſsern: die Arbeit entweder anziehen oder kalt lassen. Im erstern Falle möchte man dann, trotz aller Einwürfe der prüfenden Vernunft, loben was zu loben ist; im zweiten, bei aller Gerechtigkeit, lieber zuerst tadeln was am nächsten dazu sich bietet. Beide Lagen des Geistes aber sind mit ruhig wissenschaftlicher Betrachtung der Dinge unvereinbar.

Partei wird man immer ergreifen freilich. Die zurückliegendsten Thaten längst verstorbener Generationen können nicht erzählt werden ohne daſs die Leidenschaft des Tages eine wenn auch noch so leise Färbung darübergösse; jedoch bei Betrachtung der vergangenen Dinge ist es erlaubt, im voraus zu bekennen auf welcher

Seite man stehe, und die Möglichkeit bleibt offen, von der einmal bekannten Stellung aus frei zu reden und rückhaltslos Zustimmung oder Bedenken in schlichten Worten auszusprechen.

Wie aber sollte Lebenden gegenüber eine solche Unumwundenheit gestattet sein?

Man erwäge, was 'Urtheil' sagen will. Nicht ein hin- und herreden über Nebendinge, ein halbaussprechen des einen, halbverschweigen des andern: urtheilen heifst, scharf in's Auge fassen was wirklich die lebendige Mitte des Werkes oder des Charakters seines Urhebers bildet, und ohne Rücksicht auf Personen oder Verhältnisse zu erkennen geben welchen Rang man ihm anweist. Wer hätte den Muth, dem besten Freunde im geheimsten Vertrauen ganz offen Alles zu sagen was er über ihn denkt? Es müsten grausame Dinge ausgesprochen werden, wollte man die Gedanken voll zu erkennen geben die man hegt im Anblicke dessen was durchschnittlich auf dem Markte des Lebens zu Tage kommt.

Es giebt Werke welche ein Künstler mit dem Bewustsein hergiebt dafs sie mifslungen seien — soll das der grofsen Menge gesagt werden? Es tritt fast bei der Mehrzahl derjenigen welche auf geistige Production angewiesen sind (und folglich sich von ihr abhängig gemacht haben) der Augenblick ein, wo sie nicht weiter vorrücken, wo ihre geistige Jugend ein Ende hat gleichsam, sie sich selbst zu wiederholen beginnen und im Stillen fühlen dafs sie was hinter ihnen liegt weder übertreffen, ja jetzt nicht einmal mehr erreichen könnten — soll man zu verstehen geben, der Moment sei eingetreten bei einem Künstler? Jeder producirende Geist hat eine gewisse Seite auf der seine Stärke liegt, eine andere wo seine Mittel beschränkt sind — soll man das hervorheben und die mifsglückten oder gelungenen Versuche aufdecken, mit denen er die Stärke zu benutzen, die Schwäche zu verdecken bemüht war? in einem Portrait das zur Zufriedenheit der Bestoller vollendet worden ist, Zeichenfehler nachweisen? in einem historischen Bilde bei den besten Figuren heimliche Nachahmung? in einer Landschaft Nachbenutzung bekannter Farbenrecepte? Oder, was das allerschlimmste wäre: soll man reden von offenbarem oder schlecht übertünchtem Mangel an allgemeiner Weltbildung, die doch Niemanden, wenn er in irgend etwas auf höhere Geltung Anspruch machen will, erlassen werden kann, und der so oft aus Gemälden und Statuen herausleuchtet?

Denn kein Mittel giebt es, diesen Mangel zu verbergen. Soll man bei jeder Gelegenheit auf den ganzen Jammer des jetzigen Kunstwesens zurückkommen, dessen Ursachen sich wohl verschweigen, gewifs aber niemals verkennen lassen? Ich habe immer nur zwei Erfahrungen gemacht: entweder die Künstler wufsten selbst am besten was ihnen gelungen oder nicht gelungen war, und wer es ihnen öffentlich sagte, belehrte sie durch keine unerwartete Neuigkeit; oder es kam ihnen gar nicht darauf an die Wahrheit zu hören, sie wollten überhaupt nur des Absatzes ihrer Werke wegen öffentlich rühmend genannt sein. Dieser Standpunkt (der des Handwerkers) ist heute allgemeiner als man glaubt. Er kann hier natürlich nur der Vollständigkeit wegen in Betracht kommen.

Die einzige Art einem Künstler in Beurtheilung seiner Arbeiten wohlzuthun und zu nützen, ist, wenn sie uns erfreuen, diese Freude ihm im Vertrauen so schön als möglich auszudrücken.

Und im Grunde, was kann ein Künstler mehr verlangen dafs ihm zu Theil werde? Es mag der Genius dem Genius begegnen und einer den andern begreifen, erkennen und in allen seinen Intentionen verfolgen: das sind glückliche Zufälle, Geschenke der Vorsehung. Niemals aber wird die Gelehrsamkeit sich zu Höherem erheben, als das zu betrachten was bereits gethan worden ist, nie das schaffen oder schaffen helfen was noch gar nicht zum Vorschein kam. Das aber ist das Eigentliche der Kunst: hervorzubringen was Niemand vorhersah. Das mufs der Künstler selbst thun, einsam, ohne Hülfe, ohne irgend den Beistand anderer Kräfte als seiner eigenen. Und wenn es ihm gelang — wer sagt es ihm am schönsten? das eigene Bewufstsein; und wenn er sonst noch Zeugen dafür bedürfte, so sind ihm die einfältigen oft noch lieber als die welche viel gesehn haben und ihm mit Vergleichen und eignen Ideen kommen.

Es mufs gerade herausgesagt werden: die wissenschaftliche Betrachtung der Kunst hat mit der producirenden Kunst des Tages in directem Verkehr gar nichts zu schaffen. Nicht an die Künstler, sondern an das Publikum wendet sie sich. Dieses will sie belehren und dadurch allein der Kunst nützen. Denn dafs die Zeit mit ihrem Urtheil und ihre Fähigkeit zu sehen und zu geniefsen bedeutenden Einfluss habe auf die Entwicklung eines Talentes, liegt offen da, und dafs das Ziel aller Wissenschaft, obgleich es dieser nur

darauf ankommen soll, die Wahrheit zu suchen und auszusprechen, doch zuletzt ein aufser ihr liegendes volkserziehendes sei, wird Niemand läugnen. Jede Wissenschaft mufs in der Richtung in der sie suchend vorwärtsschreitet, schliefslich mit den Bedürfnissen des arbeitenden Jahrhunderts zusammenfallen. Ohne dieses praktische Ziel darf auch die idealste geistige Thätigkeit nicht sein. Und so die wissenschaftliche Betrachtung der Kunst. Ihr letztes Ziel ist, das Volk zu bilden damit dieses seine Künstler besser erziehe; man gestatte den Ausdruck: immer ist es das Publikum gewesen das seine Künstler aufzog und zur Blüthe brachte. Und wo es den Anschein hat als blühten sie trotz ihm, da kann man doch nur sagen, 'wie erst würden sie sich entfaltet haben ohne gezwungen zu sein diesen Trotz durch einen so grofsen Antheil ihrer besten Kräfte nähren zu müssen!' Nicht der schaffenden Künstler wegen, sondern des Volkes wegen das in den Stand gesetzt werden soll die Künstler zu begreifen und zu würdigen, die in früheren Zeiten sowohl als im Momente als ein Stolz des Menschengeschlechtes unter uns gearbeitet haben und arbeiten, mufs die Ergründung der Kunstgeschichte wissenschaftlich betrieben werden.

Es kann nach alledem nicht zweifelhaft scheinen, dafs auf die öffentliche Meinung eingewirkt werden müsse. Sicherlich, fühlt diese und verlangt sie in bedeutenden Dingen das Rechte, so lenken nach einigem Bedenken die regierenden Mächte still ein in die richtigen Fahrgeleise. Schleswig-Holstein lastete auf dem Gewissen Deutschlands bis zu dem letzten Kriege. Preufsen hat sich offen darauf berufen, dafs es durch die öffentliche Meinung zum Kampfe genöthigt werde. Und so, ich glaube fänden sich erst eine Anzahl Leute welche, um von manchem was zu nennen wäre das bedeutendste zu wählen, die Art wie Cornelius' Werke bei uns behandelt werden, als eine Beleidigung fühlten die die Nation sich selber zufügt, es würde eine Aenderung eintreten. Noch ist dies Gefühl nicht vorhanden; auf die verschiedenste Art und Weise aber kann es erweckt werden. Nicht an die allein brauchte man sich zu wenden welche die Würde und Hoheit solcher Werke empfinden; dem einfachsten Bürgerverstande kann bewiesen werden wie der Besitz bedeutender Kunstwerke das Ansehn eines Landes oder eine Stadt hebt indem er Fremde heranzieht. An vielen Orten hat diese Rücksicht bereits bedeutenden Einfluſs gehabt. Sie wird es sein, die in Hessen Cassel z. B.

wenn erst die dortigen Verhältnisse sich geändert haben, auf den Bau eines Museums drängen muſs, das die dortige Gallerie wahrlich verdiente. Schon feiner ist die Erwägung, man müsse Kunstwerke ihres Geldwerthes wegen schützen und sammeln. Sie wird es sein, die bei Cornelius' unaufgestellt in Berlin lagernden kostbaren Cartons als maaſsgebend in den Vordergrund treten muſs; denn es ist kein Zweifel daſs diese Papiere, unaufgestellt und ungeordnet, untergehen müssen, wie sie denn bereits gelitten haben. Noch edler ist der Gesichtspunkt, daſs eine richtige Pflege der bildenden Künste auf Fabrikwesen und Handwerk und damit auf die Grundlage des heutigen Staatswesens den vortheilhaftesten Einfluſs übe. Dies ist der Grund aus dem die Engländer officiell so viel für die Kunst thun. Am alleredelsten (die reine Freude am Schönen ausgenommen, zu der sich, wie Athener und Florentiner zeigen, allerdings auch ganze Gemeinwesen zu erheben vermögen) ist das historische Gefühl, eins der ersten Resultate für jedes einigermaſsen gründliche Geschichtsstudium: daſs es nur weniger Jahrhunderte bedürfe, um Alles was ein Volk durch Thaten der Klugheit und der Gewalt erreichte, erblassend zurücktreten zu lassen hinter dem was es in Kunst und Wissenschaft geleistet, und daſs, noch einige Jahrhunderte weiter, Alles was nicht durch Kunst und Wissenschaft beleuchtet dasteht, rettungslos in Dämmerung oder Dunkel versinke. So gewiſs wie wir heute Phidias als den wichtigsten Namen neben Perikles, und Apelles und Aristoteles als die wichtigsten neben Alexander dem Groſsen nennen, so gewiſs wird, wenn in späteren Jahrhunderten von der heutigen Zeit die Rede ist, ihr Werth nach dem beurtheilt werden was Wissenschaft und Kunst für sie, und sie selbst für Kunst und Wissenschaft gethan hat. Um ein näherliegendes Beispiel zu wählen: wenn so recht mit wenigen Worten die Leerheit und Unfruchtbarkeit des ersten napoleonischen Kaiserreiches bezeichnet werden soll, weist man auf seine vergeblichen Versuche hin, die bildende Kunst zu heben und es auf diesem Felde zu lebensfähigen Eigenthümlichkeit zu bringen.

All dies ist einfach genug um von Völkern und Fürsten begriffen zu werden, und das Beispiel anderer Nationen zeigt daſs es begriffen worden sei. Keine schönere, dringendere Aufgabe deshalb, möchte es scheinen, als auch bei uns diese Wahrheiten so lange zu wiederholen bis sie, zu Ueberzeugungen geworden, die öffentliche

Stimmung umwandeln und durch diese endlich den ausübenden Künstlern zu Gute kommen. Man könnte sagen, es sei eine Mission in diesem Sinne zu schreiben und seine Kräfte einzusetzen.

Gewifs, Gelegenheiten bieten sich genug wo es gesagt werdon mufs. Dennoch aber ist es auch dies nicht was in diesen Blättern zunächst verfochten werden soll. Worauf es, wenn zum Vortheil einer Wissenschaft gearbeitet wird, vor allem andern zuerst ankommt ist, den Standpunct klar zu fassen auf dem die Wissenschaft steht. Ehe sie praktisch wirkend eingreifen kann, mufs sie vor allen Dingen fest begründet selber erscheinen. Ist die neuere Kunstwissenschaft das? Steht sie auf einer Stufe mit den übrigen Wissenschaften? Diese Frage bleibt zu stellen, und, fällt sie verneinend aus, dafür zu sorgen dafs man sie künftig in bejahendem Sinne zu beantworten im Stande sei.

Es brauchen die Verhältnisse wie sie liegen nur unbefangen betrachtet zu werden, und es wird sich orgeben, es sei unmöglich der Betrachtung der neuern Kunstgeschichte heute bereits den Rang einer auf sicheren Grundlagen ruhenden Wissenschaft einzuräumen. Die Ursachen liegen so klar vor und fallen so wenig irgendwem zu Last, dafs es keiner Selbstüberwindung bedarf sie anzuerkennen.

Die Zerstreuung der modernen Kunstwerke und die daraus entspringende stets nur partielle, immer zugleich aber auf andern Grundlagen beruhende Anschauung derer welche sich mit diesen Dingen beschäftigen, ist der Grund weshalb bisjetzt nur vereinzelte Versuche als die Frucht auch der ornstesten Beschäftigung vorliegen.

Das Material für die moderne Kunstgeschichte ist auf unzähligen Schicksalswegen nach allen Richtungen hin über Europa verbreitet worden. Der reinste Zufall waltete dabei. Er allein bestimmte die Eindrücke welche denjenigen zu Theil wurden, die jenachdem hier oder dort festsitzend ihre Erfahrungen sammelten. Beim Wichtigsten oftmals nur auf Hörensagen angewiesen und so zu falschen Folgerungen gelangend, standen sie dem Nächstliegenden aus Mangel an Vergleichen oft ebenso befangen gegenüber. Die dem entsprungene Litteratur hat wo die Autoren ehrlich sind den lückenhaftosten Charakter, wo sie es nicht sind eine leero unzuverlässige Vollständigkeit. Die Mifsverständnisse und Widersprüche sind oft gar nicht aufzuklären. Man erfährt sel-

ten, wie weit der Autor das Material kannte. Ob er absichtlich bestimmte Dinge ignorirte, oder ob er einfach nicht von ihnen unterrichtet war. Kommen über solche Arbeiten nun gar die Federn derer welche überhaupt selbst nichts gesehen haben, sondern diejenigen nur ausschreiben von denen so oft ungewifs ist was und wie sie sahen, so entsteht das wozu die betreffende Litteratur in Deutschland heute zum Theil geworden ist.

Allerdings hat die letzte Zeit in diesen Dingen eine Aenderung gebracht. Das Reisen ist leichter geworden, die Photographie leistet ungemeine Dienste. Aber immer noch ist das grofse Material nur Wenigen bekannt und nur wieder Einzelnen unter diesen in seiner vollen Gesammtheit. An diese mufs man sich wenden wenn man Auskunft verlangt, und hinnehmen was sie geben ohne prüfen zu können in wieweit ihren Angaben jedesmal zu vertrauen sei. Mit allen Kräften, scheint mir, mufs deshalb zuerst dahin gearbeitet werden, die fehlende Grundlage von Material zu schaffen, und hier mit einzutreten und durch Vereinigung zerstreuter Kräfte eine Aenderung herbeiführen zu helfen, ist das was ich durch diese Blätter mir vorgesetzt. Dies ist es worauf es in Deutschland, zumal aber in Berlin jetzt ankommt.

Denn während man in England, Belgien und Frankreich in Einsicht jener Hemmnisse bedeutendes leistet um das Material für Kunststudien zu verbreiten, auch in Italien, selbst in Wien und München viel gethan wird, bei uns liegt alles wie im Schlafe und rührt sich kaum. Man scheint die neuere Kunst als beinahe aufser dem Bereich ernsthafter Behandlung liegend anzusehn. Diejenigen welche sich ihr gewidmet haben, fühlen wohl sämmtlich wie allein sie stehn und wie das Forum für diese Fragen aufserhalb Deutschlands zu suchen sei. Für die antike Kunst sind Kräfte genug in Thätigkeit. Jede neue Entdeckung wird sogleich in würdigster Weise allgemeines Eigenthum. Zeitschriften und persönlicher Verkehr vermitteln einen ununterbrochenen Austausch der Gedanken, und es ist eben so merkwürdig als überall leicht erkennbar, welchen Einflufs dieses Studium auf das bessere Verständnifs der Werke des Bildhauers von Seiten des Publikums, und somit auf die Thätigkeit der Bildhauer selbst bereits gehabt hat, eine Wahrnehmung die bei der gleichmäfsigen Verbreitung der antiquarischen Studien durch die ganze Welt in allen Ländern gleichmäfsig gemacht werden kann. Das Verständnifs und die Behand-

lung der modernen Malerei erscheint dem gegenüber ärmlich, und was, um es so zu nennen, dafür gethan worden ist, nimmt das Ansehn erster Anfänge an. So bedeutende Männer auf diesem Felde bei uns gearbeitet haben und noch arbeiten, so zahlreich die Werke sind welche Zeugniſs von dieser Arbeit ablegen, so aufblühend das allgemeine Interesse ist, das sich diesen Studien zuwendet: es ist doch als hätte nichts recht eine Folge und bliebe durchaus dem Zufall überlassen, ob und in welcher Weise für diese Dinge zu wirken sei. Es muſs das Gefühl bei uns verbreitet, oder wenn man lieber will, befestigt werden, daſs die moderne Kunstgeschichte zu einer systematisch zu betreibenden, soliden Wissenschaft erst erhoben und für das zu diesem Zwecke nöthige Material in ausgedehnterer Weise gesorgt werden müsse als bisher der Fall war.

Welche praktischen Vorschläge ich hierfür zu machen habe, wird in den folgenden Heften dargelegt werden. Mit dem diesmal gesagten sollte einstweilen nur die Richtuug bezeichnet werden, in der die vorliegenden Blätter für die Interessen der Kunstgeschichte einzugreifen beabsichtigen. —

Mein Entschluſs ist, diese Blätter ein Jahr lang fortzuführen.

Thatsächliche Beiträge unabhängiger Kunstfreunde, zumal solcher welche sich in Italien, England oder Frankreich aufhalten, würde ich gern annehmen, ihre Verwendung mir jedoch in voller Freiheit vorbehalten.

Man pflegt Michelangelo, Raphael und Lionardo auf gleiche Höhe zu stellen; doch ist für den letzteren, im Vergleich zu dem was für die beiden Andern geschah, noch wenig gethan worden. Die Gründe bieten sich leicht dar. Lionardo's Werke sind wenig zahlreich, durch die weitesten Entfernungen getrennt, stehen an oft kaum zugänglicher Stelle, haben zum Theil sehr gelitten und sind in vielen Fällen nicht als sein Eigenthum anerkannt. Während wir Raphael und Michelangelo fast Schritt auf Schritt zu folgen vermögen, und ihre Arbeiten sich in ziemlich genauer Chronologie, durch Kupferstiche zudem fast überall bekannt, aneinanderreihen, so dafs die allmälige Entwicklung ihrer Thätigkeit in allen Uebergängen vor uns fortscheitet, müssen wir Lionardo's gesammtes Thun fast wie etwas rundes, fertiges ohne rechten Anfang und Ende hinnehmen. Denn besitzen wir auch Werke von ihm, die offenbar in jüngere oder spätere Zeiten fallen: die Zwischenglieder fehlen, und das Werden, das nothwendige Sichgestalten seiner Anschauungen bleibt unenthüllt.

Und dem entspricht was wir über seine Schicksale erfahren. Sein Leben ist eine der lückenhaftesten Arbeiten Vasari's, ebenso unzuverlässig scheint es als das des Michelangelo in der ersten Ausgabe seiner Beschreibungen. Es bietet keine rechte Mitte und verläuft im Sande. Die Ereignisse entbehren der Anschaulichkeit und der Gewifsheit. Lionardo verlebte seine besten Jahre fern von Rom und Toscana, verliefs Italien endlich ganz, und wenn seine Thätigkeit in Mailand unklar genannt werden kann: das was er in Frankreich war und wirkte ist es in noch höherem Grade. Eine Geschichte der italienischen Künstlercolonie am Hofe Franz des Ersten und seiner Nachfolger, gestützt auf neue Untersuchungen würde eine sehr dankbare Aufgabe sein.

Wieviel hier alle Tage noch der Zufall bieten kann, lehrt ein neuerdings auf dem Berliner königlichen Museum zum Vorschein gekommenes Gemälde, über dessen Herkunft ich nichts weifs, das aber mit dem Namen Lionardo's bezeichnet auch ohne Zweifel ihm zuzuschreiben ist. In hohem Grade verdorben, mit vieler Sorgfalt dagegen

und an einzelnen Stellen glücklich restaurirt, bietet es für den ersten Anblick nicht einen einzigen von den Reizen, an denen sich sonst die Werke des Meisters so deutlich erkennen lassen. Es gehört zu seinen frühsten; ist, einige Zeichnungen vielleicht ausgenommen, überhaupt das frühste was von seiner Hand auf unsere Tage kam. Eine Madonna mit dem Kinde neben sich, en face auf einem thronartigen Sessel sitzend, hinter dem ein wenig Landschaft sichtbar wird. In den Umrissen beruhen die Gestalten auf den Schulschablonen Verocchio's, ebenso abhängig ist die Wahl der Farben, nicht anders wie Raphaels frühste Arbeiten die Schule des Perugin zeigen. Was das Gemälde aber (für mich überzeugend) zu einem Werke Lionardo's stempelt, ist die Behandlung der Schatten und der Ton des Fleisches bei dem Kinde, auch wohl die Handbewegung der Maria und des Schleiers den sie hält. Das Auffallendste bleibt immer die Modellirung; durch diese wird das Gemälde gleichsam zu dem allerersten Producte der neuen Richtung, in deren Fortentwicklung Michelangelo und Raphael später so grofs geworden.

Betrachten wir die florentinische Malerei bis auf Verocchio, so läfst sich der Einflufs miniaturartiger Auffassung und Färbung nur selten verkennen. Ich weifs was Masaccio that; allein nach ihm noch fiel die Malerei in das flache, zarte, leichtgefärbte zurück, das seit Giotto ihr Charakter blieb. Lionardo war der erste der hier von Grund aus eingriff. Er brachte zuerst das Studium der Sculptur auf. Vasari erzählt wie Lionardo und Perugino in der Schule des Verocchio nach modellirten Figuren gezeichnet, die sie in Licht und Schatten mit ungemeiner Genauigkeit wiedergegeben. Daher stammte dann später das was dem Perugino, als dieser, nach Lionardo's Fortgang, in Florenz zum ersten Modemaler ward, so grofses Uebergewicht gab: seine Figuren waren rund, sie lösten sich vom Hintergrunde ab, sie wiesen richtig gezeichnete Verkürzungen auf. Kein Zweifel, wäre Lionardo geblieben, Perugino wäre niemals in Florenz in solchem Maafse zu Ruhm und Ansehn gelangt. Erst Michelangelo stürzte ihn dann.

Lionardo's Madonna zeigt deutlich diesen Einflufs der an Sculpturen studirten Schattengebung. Das Kind zumal weist in fast coquetter Weise die bereits erlangte Fähigkeit auf, mit Licht und Schatten umzugehen. Wie sehr dies etwas neues, aufserordentliches war, bemerken wir bei der späteren Entwicklung Da Credi's,

der, obgleich anfangs der Dritte im Bunde bei jenen ersten Versuchen in der Schule Verocchio's, die Manier welche man dort reformiren wollte so durchaus wieder aufnahm, daſs sie heute ein Hauptkennzeichen seiner Arbeiten bildet. Als Denkmal jener Bestrebungen ist die neue Acquisition des Berliner Museums mehr werth, als hätten wir eine der späteren Arbeiten Lionardo's erworben*). —

Ein zweites seiner Gemälde hatte ich Gelegenheit in letzter Zeit zu sehen, gleich diesem in die erste florentiner Epoche fallend, ebenso als kaum bekannt zu bezeichnen, und den Meister, während jenes auf die Schule Verocchio's deutet, diesmals als den Vorgänger, vielleicht den Lehrer Micholangelo's und Raphael's für Behandlung des Nackten bei wechselnder Beleuchtung zeigend.

Vasari (der von der obigen Madonna übrigens nichts weiſs) erwähnt bei Nennung der von Lionardo unvollendet gelassenen Medusa den Kopf eines Engels — una testa d'uno angelo, che alza un bracchio in aria, che scorta dalla spalla al gomito venendo innanzi, e l'altro ne va al petto con una mano. Hierzu bemerken die Herausgeber (Ed. Lemonnier VIII. 18. n. 3), der Engel sei verloren geglaubt, dann erbärmlich zugerichtet zu Florenz wieder aufgefunden, ziemlich restaurirt, und an einen distinto personnagio Russo verkauft worden.

*) Erwähnt sei hier, daſs die Stellen, wo Vasari von den auf das Studium der Verkürzungen und der Schattenwirkung gerichteten Bemühung Lionardo's wie Lorenzo da Credi's redet, nicht ganz klar sind. Im Leben Lionardo's schreibt er: studiò assai in ritrar di naturale, e qualche volta in far medaglie di figure di terra; e a dosso a quelle metteva cenci molli interrati, e poi con pazienza si metteva a ritrargli sopra, a certe tele sottilissime di rensa o di panni lini adoperati, e gli lavorava di nero e bianco con la punte del penello, che era cosa miraculosa; come ancora ne fa fede alcuni ne ho di sua mano in sul nostro Libro de' Disegni. In Bezug auf medaglie bemerken die Herausgeber, es finde sich in beiden Ausgaben, weshalb sie es in modegli zu ändern nicht gewagt, wie nothwendig erscheine (VII. 13. n. 3). Im Leben Lorenzo da Credi's heiſst es: E perchè a Lorenzo piaceva fuor di modo la maniera di Lionardo, la seppe così bene imitare, che niuno fu che nella pulitezza e nel finir l'opere con diligenzia l'imitasse più di lui; come si può vedere in molti disegni, fatti e di stile e di penna o d'acquerello, che sono nel nostro Libro: fra i quali sono alcuni ritratti da medagli di terra, acconci sopra con panno lino incerato e con terra liquida. Wieder medaglie und zwar in beiden Ausgaben, was an dieser Stelle von den Herausgebern jedoch im Texte in modegli verändert worden ist. Auch mir ist die Verwechslung nicht zweifelhaft, trotzdem aber auffallend durch ihre Wiederholung in beiden Ausgaben sowohl als in beiden Lebensbeschreibungen. Vielleicht steckt noch etwas anderes dahinter.

In den mir bekannten Catalogen russischer Sammlungen wird kein derartiges Werk angezeigt*). Dagegen glaube ich es in dem zu Basel in Besitz der Familie Sarrasin befindlichen Gemälde wieder zu erkennen, das im Zustande guter Erhaltung begründete Ansprüche auf Originalität zu haben scheint. Der Engel ist hier zwar ein San Giovannino, die Stellung jedoch durchaus die von Vasari angezeigte, auch läfst der ganze Habitus der jugendlichen Gestalt eher an einen Engel als an einen jungen Johannes denken. Der vorgestreckte Arm, über dessen oberen Theil ein die Verkürzung herrlich zeichnendes Seitenlicht fällt, während der vom Ellenbogen bis zur aufdeutenden Hand uns am dichtesten vor Augen liegende Unterarm in Schatten fällt, erscheint als ein Meisterstück von Darstellung des Nackten. Die Stellung ist so frei, die Zeichnung so vollendet, der Effect so hervortretend, dafs wenn diese Arbeit in der That 30 Jahre bevor Michelangelo und Raphael eine gleiche Stufe malerischer Gewalt erlangten entstanden ist, Lionardo als dem Vorgänger dieser beiden eine viel bedeutendere Stellung zukommt als bisher angenommen wurde.

Woher das Bild stammt, konnte mir im Hause Sarrasin Niemand sagen. Es sei von einem Händler gekauft. Der Rahmen, aus dem vorigen Jahrhundert wie es scheint, trägt ein Wappen mit den drei Lilien. Sollte es der nach vielen Schicksalen aus der Jabach'schen Sammlung in den Besitz Ludwigs XIV. übergegangene Johannes sein? der freilich jetzt als ein Werk Lionardo's im Louvre zu sehn ist, ohne dafs jedoch die Identität festgestellt wäre? Ich erinnere mich des Pariser Gemäldes nicht so genau, um darüber zu urtheilen wie es sich zum Basler verhält. Uebereinstimmung im Allgemeinen ist vorhanden und Viardot (Musées de France) nennt das Pariser sehr verdorben, nennt es 'plutôt une jeune femme delicate'. Ganz den Eindruck macht es. Welch' ein Vortheil, von allen dreien schöne Photographien zu besitzen und sie nebeneinander liegend zu vergleichen! Doch kommt es weniger darauf an, welches die ächte Tafel sei, als vielmehr darauf, ob es in der That als der von Vasari erwähnte Engel betrachtet werden dürfe**). Ist dies der Fall, so besitzen wir

*) vergleiche jedoch: Waagen, Gemäldesamml. d. Kaiserl. Eremitage. p. 399. Hier ist nur von einem Kopfe die Rede.

**) Dafs es frühe oder gute Copien des Bildes gab, erzählt Vasari XI, 251, vorausgesetzt dafs es derselbe Giovan Battista Giovinetto ist.

in ihm ein wichtiges Document dafür, wieviel Lionardo bereits vermochte ehe er nach Mailand ging. Es existirt manches was man als seine Arbeit aus der frühsten Mailänder Epoche betrachten darf. Ich nenne das prachtvolle Bildnifs der Margaretha Colleoni, welches vor 1490 gemalt worden sein mufs und dessen schöne Copie sich auf dem Berliner Museum befindet, oder die bekannte Madonna des Herzogs von Litta, welche wie es scheint aus noch früherer Zeit stammt: weder das eine noch das andere zeigt die Freiheit der Auffassung die auf jener florentiner Arbeit zu bewundern ist. —

Aufser der obengenannten Madonna besitzt das Berliner Museum kein mit dem Namen Lionardo's bezeichnetes Gemälde. Ich mache den Versuch, dem grofsen Meister eine Arbeit zu vindiciren, die als ein ganz aufserordentliches Werk längere Zeit bereits eine Zierde derselben Sammlung bildet, ohne jedoch Lionardo zugeschrieben zu werden: ich meine das wunderbare, dem Correggio zugetheilte Antlitz Christi.

Ich traue Correggio viel zu und habe ihn lange gerade als den Urheber dieses Werkes für ebenbürtig mit denjenigen gehalten, denen er meistens untergeordnet zu werden pflegt. Der Gedanke aber drängte sich mir immer stärker auf, je öfter ich vor dem Bilde stand, er habe, wenn er es gemalt, kein zweites gemalt das an Tiefe der Auffassung dieses erreichte. Keine Marke aber, kein Document sprechen für ihn. Die Färbung dagegen, die Behandlung, zumeist aber der geistige Eindruck deuteten immer entschiedener auf Lionardo; und so wenig dies Alles bedeuten würde wenn nur der Verstand hier Richter wäre, von so grofsem Gewicht wird es wo das Gefühl miteinzusprechen hat. Ich halte jetzt dieses Gemälde für Lionardo's Arbeit und zwar für eine seiner schönsten und erhabensten.

Die Sage erzählt, Veronika habe Christus auf seinem letzten Gange ein Tuch hingehalten welches er auf sein Antlitz gedrückt und dann mit einem Abbilde desselben bedeckt in ihre Hände zurückgegeben habe. Was bis auf Lionardo's Zeiten an Veronikabildern gemalt worden ist, giebt nur ein mehr oder minder schmerzliches, in den meisten Fällen starr typisches Portrait, dessen byzantinische Abstammung sich niemals verläugnet. Hier scheint es sei zum erstenmale die Sage tiefer empfunden worden. Der Seelenzustand Christi auf dem Wege zum Tode, der Ausdruck dessen was er empfand als er einen Moment innehaltend das Antlitz in dieses

Tuch verbarg, versuchte der Meister wiedergeben. Und wie ist ihm das gelungen! Etwas das innerste Mitleid herausforderndes, unergründlich trauriges leuchtet uns entgegen. Wie trübes Mondlicht liegt auf den Zügen, und der dunkle Hintergrund aus dem sie uns entgegenstrahlen, hat etwas nächtig Geheimnifsvolles. Ein Dorn der Krone, tiefer hinabreichend als die andern, sticht ganz mit der Spitze, man möchte sagen ritzt das eine Augenlid. Es scheint zu zucken. Dieser leise Zuwachs von Qual giebt dem Ganzen den letzten Stempel lebendiger Wirklichkeit. Dabei aber, trotz dem natürlichen runden Anblicke des Kopfes, dennoch die Idee festgehalten, dafs er nur wie ein flacher Schimmer auf einem Schleier hafte.

Kein Werk Correggio's kenne ich das der Gesinnung entsprungen wäre die hier offenbar das meiste gethan hat, während für Lionardo, der sich unausgesetzt mit dem Erdenken sowohl als der Ueberwindung neuer Probleme beschäftigte, gerade das darzustellen was hier so erschüttert und zugleich in so hohem Grade anzieht, eine Aufgabe war. Ihn zeichnet aus, vielleicht sogar vor Raphael und Michelangelo, das Bestreben, Natur und Ideen in ihrer völligen Klarheit darzustellen, fast keine Grenze der Vertiefung in beide anzuerkennen. Daher die Langsamkeit mit der er arbeitete, der Respect vor dem eignen Schaffen, die Sorgfalt mit der er das Material vorbereitete. Er empfand etwas bei seinen Gemälden wie ein grofser Schriftsteller, der immer neu feilend die kommenden Jahrhunderte im Sinne hat. Er malte fast wie ein Philosoph arbeitet, der den feinsten Wurzeln der Gedanken nachdringt ohne äufsere Zwecke zunächst, nur um seiner selbst und der Wahrheit willen. Correggio stellt das Sonnige, Ueppige, Frühlingsglänzende so mit voller Seele dar, er ist wie gefangen in diesem Kreise von Anschauungen: alles was in diesem Christuskopfe natürlich erschiene wenn wir es für ein Werk Lionardo's halten, wird befremdend sobald Correggio es empfunden und geschaffen haben soll. Die Eigenschaften des Colorits treten hinzu. Für mich ist Lionardo's Urheberschaft nicht zweifelhaft; doch soll mich dies nicht hindern, meine Ansicht für mehr als eine zweifelhafte Vermuthung auszugeben. Denn die Art wie Gemälde entstehen ist nichts worüber sich nach sichern Indicien urtheilen liefse; ich kenne Werke die ich nimmermehr diesem oder jenem Meister zutheilen würde, zwängen nicht die bestimmtesten Angaben dazu. Nur soviel läfst sich sagen: es

dürfte wohl niemand hier gegen Lionardo geltend machen, daſs der Arbeit irgendwie Eigenschaften mangelten die sie der Ehre als sein Werk gelten zu dürfen unwerth erscheinen lieſsen.

Sie, oder jene Madonna aus der Schule Verocchio's, auch wenn beiden allgemeine Zustimmung den Namen Lionardo's zuertheilte, im Cataloge einer Sammlung jedoch als Werke Lionardo's zu bezeichnen, wäre sicherlich nicht erlaubt. Nicht mehr dürfte man sich hier gestatten, scheint mir, als die Schule anzugeben der die Werke entstammen; wollte man den Namen des Meisters mit einem Fragezeichen hinzusetzen, so brauchte es des deutlichen Zusatzes daſs es sich nur um eine Vermuthung handle.

Hierauf zu bestehen ist um so gebotener, als man bisher bei Anfertigung von Catalogen ziemlich allgemein nach andern Prinzipien verfahren ist. Warum hierin eine Aenderung eintreten müsse, wird in einem der folgenden Artikel dargelegt werden. —

Es bleibt zu bedauern daſs Lionardo keinen Biographen fand, der für ihn that was Vasari für Raphael und Condivi für Michelangelo thaten. Lomazzo ist kaum zu rechnen. Dennoch scheint mir sind Notizen genug vorhanden und liefert selbst Vasari hedeutende Anhaltepunkte, um bei hinzutretender Kenntniſs der Zeitgeschichte und der Personen mit denen Lionardo nachweislich zu thun hatte, eine anschaulichere Beschreibung seines Lehens und seiner Thätigkeit geben zu können als bisher zu geben versucht worden ist. Lionardo ist einer der bedeutendsten Beweise für die geheimniſsvolle Erfahrung, es müsse, als eine Hauptbedingung zum Erfolge in der Welt, zu allen eigenen hohen Eigenschaften die fremde Zuthat hinzukommen daſs man zur rechten Stunde eintrete überall. In Florenz kam er zu früh. In Mailand war nicht geistiges Leben genug, er zehrte offenbar nur von sich selber. In Rom wieder kam er zu spät als er 1514 dort erschien. Die halbe Sistina und die Hälfte der Vaticanischen Zimmer waren gemalt, von viel jüngern als er war, was blieb ihm da noch zu hoffen? Und dann endlich in Frankreich, wohin er flüchtete gleichsam, versiegte er in dunklem, fruchtlosen Alter. Hätte er von Anfang an in Rom eine Stätte gefunden; stände dort wohlerhalten sein Abendmahl, dort das colossale Pferd das in Mailand zu Grunde ging, dort seine Reiterschlacht von der so gar nichts übrig blieb, und hätte man ihm da in Vatican und Kirchen zu thun gegeben, er würde neben Raphael und Miche-

langelo, die doch nach zwei Richtungen hin die Kunst zu erschöpfen scheinen, als dritte Macht sich in Werken offenbart haben vielleicht, die der neueren Kunstentwicklung eine andere Richtung gegeben hätten. —

Ueber Michelangelo's äufseres Leben ist es möglich etwas Neues zu bringen. Durch das Bekanntwerden eines Contractes, dessen Mittheilung ich dem Herrn Major Franz Kühlen in Rom verdanke, stellt sich, bis auf einen unbedeutenden Rest von Unklarheit, heraus wo Michelangelo in Rom gewohnt hat.

Den ersten Mai 1564.

Kund und zu wissen sei auf Grund des vorliegenden Schriftstückes, dafs Herr Lionardo Bonarroti de' Bonarroti, florentinischer Bürger, zu Bestätigung und Fortsetzung langjähriger Freundschaft wie dieselbe zwischen ihm und Herrn Daniello Ricciarelli aus Volterra, auch zwischen diesem und Herrn Michelangelo seinem seligen Onkel guten Andenkens bestanden hat; ferner in der Absicht, sein in Rom gelegenes Haus zu vermiethen, es zugleich aber, was die Hauptsache ist, der pietätsvollen Aufsicht eines Mannes zu übergeben, zu dem man das Vertrauen hegen könne, er werde es nicht nur in gutem Stande erhalten, sondern sogar für die zu entrichtende Miethe noch in besseren Stand setzen, übergiebt, sage ich, genanntes ihm gehöriges Haus, gelegen im Bezirk von Trevi, nahe bei Santa Maria di Loreto, von der einen Seite an die Besitzungen des Giovanni Battista Jannuchi, von der andern an die der Frau Diana de' Bargelli, Gemahlin des Tarquinio Casale, von der Rückseite an den Garten des Capitano Papinio Capiciucco und den der Nonnen von San Giovanni Battista, vorn aber an die grofse Strafse stofsend, gegenüber dem Palaste des Bischofs Zambicaro, anderer verschiedener Grenzen nicht zu gedenken, besagtem Herrn Daniello Ricciarelli aus Volterra auf

neun Jahre, vom ersten Mai 1564 an, für die, sagen wir lieber Erkenntlichkeit als Miethe von jährlich 35 Scudi, den Scudo zu 10 Giulj gerechnet, halbjährlich und frei im voraus zu entrichten, nach römischem Herkommen, und ohne Weiteres; mit der Erklärung, dafs Messer Daniello Ricciarelli besagte Jahresmiethe von 35 Scudi zu nachweisbarem Nutz und Verbesserung besagten Hauses ausgeben dürfe, wobei besagtem Herrn Lionardo über diese Ausgaben treulichst Rechnung abzulegen ist; mit der besonderen Bedingung, dafs, sollte Herr Lionardo allein oder mit seiner Familie nach Rom kommen, seiner Geschäfte wegen oder aus andern Ursachen, ihm alle die Zimmer des Thurmes sowie auch Platz um zwei Pferde unterzubringen reservirt werde, und mit der ferneren Bedingung, dafs Herr Daniello die zu dem besagten Hause gehörigen beiden Häuschen nicht anders als immer auf ein ganzes Jahr vermiethen dürfe, die beiden nämlich von denen das eine Pierluigi Gaita, das andere Aquina, Wittwe des Mauermeisters Antonio bewohnte*), und das heute Giovanni, Puzzolanerdegräber, inne hat, denen weiland Herr Michelangelo beide Häuschen zu beliebiger Wohnung überlassen hatte; ferner mit der ausdrücklichen Bedingung, dafs Herr Daniello keinem Andern auf keinen kürzern oder längern Zeitraum besagtes Haupthaus, auch nicht die Zimmer des Thurmes, welche sich Herr Lionardo für den Fall dafs er nach Rom kommt, wie oben bemerkt, reservirt hat, vermiethen dürfe; und dafs, bräche Herr Daniello diese Bedingung, die Vermiethung des Hauses sowohl, als der kleinen obgenannten, andern Leuten vermietheten Häuschen sofort ein Ende habe.

Da ferner Herr Lionardo in besagtem Hause verschiedene Geräthschaften, Holz und Eisenwerk, wie dasselbe in einem von Herrn Daniello unterschriebenen Inventarium aufgezeichnet ist, zurückläfst, so verspricht letzterer dieselben zu verwahren, darüber Rechnung abzulegen, sie ganz oder theilweise zurückzuliefern, ganz wann und wie besagter Herr Lionardo bestimmen wird, welcher inzwischen besagtem Herrn Daniello den Gebrauch und die Benutzung gestattet.

Sämmtliche obenverzeichneten Bedingungen verspricht besagter Herr Daniello besagtem Herrn Lionardo unverletzlich zu beobachten

*) Antonio Franzese di Castel Durante, che gli aveva lassato Urbino in casa per servirlo nella sua morte. Vas XII. 246. Vielleicht derselbe.

und zu erfüllen ohne jeden Widerspruch, denn so sind sie übereingekommen, und überdies verspricht besagter Herr Daniello nach beendeter genannter Zeit von neun Jahren, genannten Herrn Lionardo genanntes Haus ohne Widerrede zurückzugeben und entsagt hiermit ausdrücklich, sich irgendwie auf anderweitiges Abkommen oder Contract den Bewohnern gegenüber berufen zu wollen, und erstreckt sich diese Zurückgabe auf Thüren, Fenster, Schlösser, Schlüssel und was sonst zum Hause gehört, innerhalb dessen, noch sonstwo auf dem Grundstücke, besagten Herrn Daniello verboten ist, zu graben oder graben zu lassen, ohne specielle Erlaubnifs des Herrn Lionardo, welcher für den Fall seines Todes die Bestimmung trifft, dafs seine Erben verbunden seien obgesagte neunjährige Vermiethung an Herrn Daniello gelten zu lassen, welcher seinerseits wiederum für den Fall dafs er mit Tode abgehen sollte, besagte Vermiethung für sofort abgelaufen erklärt, auch wenn die ausgemachten neun Jahre noch nicht verstrichen sein sollten, so dafs seine Erben auf vorliegenden Contract hin dieselbe weder fortsetzen noch sonst welchen Anspruch erheben können; und so versprechen die genannten Theile beiderseits unverletzlich verfahren zu wollen, und gegenwärtiges Schriftstück soll dafür die Kraft eines in aller Form abgefafsten öffentlichen Instrumentes haben.

Zur Bestätigung der Wahrheit habe ich, Diomede Leoni aus Siena vorliegendes eigenhändig unterzeichnet; Tag, Monat und Jahr in Rom, wie obenbemerkt ist.

Ich Diomede Leoni habe vorliegendes geschrieben und unterschrieben mit eigner Hand.

Ich Lionardo Bonarroto de' Bonarroti aus Florenz bin einverstanden mit dem was das Schriftstück enthält und habe vorliegende Unterschrift eigenhändig an obgenanntem Tag in Rom vollzogen.

Ich Daniello Ricciarelli aus Volterra bin einverstanden und verpflichte mich zu dem was obiges enthält und zur Bekräftigung der Wahrheit habe ich vorliegendes an genannter Tages- und Jahreszahl in Rom unterzeichnet.

Ich Jacopo del Duca aus Sicilien war gegenwärtig was das vorliegende betrifft*).

Ich Jacopo di Rocheti aus Rom war gegenwärtig was das vorliegende betrifft.

*) Architekt und Schüler Michelangelo's.

Das am Capitol bei Tre pile liegende Haus, das noch immer als Michelangelo's Wohnung bezeichnet wird, ist hierdurch beseitigt. Dagegen gewinnt Francesco d' Ollanda's Angabe, Michelangelo habe am Fuſse des Quirinal's gewohnt, neue Richtigkeit. Ich hatte sie für einen Irrthum gehalten, weil der Macello dei corvi, an dem wie Vasari sagt das Haus gelegen habe, (und er setzt hinzu 'am Fuſse des Capitol's') nicht zugleich am Fuſse des Quirinal's liegen konnte. Nun stellt sich die Sache anders: der Macello dei corvi erstreckte sich zu Michelangelo's Zeiten weiter in den Platz, in dessen Mitte die Trajanssäule steht, und das Haus wurde dadurch gerade um soviel hinübergerückt um genau zwischen Capitolinus und Quirinalis im Thale zu liegen.

Wie sehr die dortige Gegend zu Michelangelo's Zeiten anders aussah, zeigt der im Palaste Barberini aufbewahrte Plan aus dem Jahre 1551, dessen einzelne Blätter allerdings hier und da falsch zusammengesetzt sind, deren Verhältnisse oft nicht mit der Wirklichkeit stimmen und der zumal dadurch zuweilen irre führt, daſs die Inschriften nicht ganz da stehen wohin sie gehören. Hier finden wir das Eigenthum des Capitano Capiciucco angezeigt, der demzufolge eine damals bedeutende Persönlichkeit gewesen sein muſs, während heute noch das Haus das die Nonnen von San Battista inno hatten, zu erkennen ist. Die Lage des buonarrotischen Hauses läſst sich dadurch auf dem Plane ziemlich sicher finden. Es ist keine Spur mehr davon vorhanden, es theilte das Schicksal des raphaelischen Palastes am St. Peter, das gleichfalls der Vergröſserung des Platzes im Wege stand und eingerissen wurde.

Major Kühlen machte mich aufmerksam auf eine Abbildung des Forum Trajanum aus dem 16. Jahrhundert in Du Perac's Vestigj dell' Antichità di Roma*). Wie beschränkt erscheint hier der Platz gegen heute. Erbärmliche kleine Häuser bis dicht um die Säule gerückt auf allen vier Seiten. San Maria di Loreto noch ohne das hohe Kuppeldach mit dem die Kirche heute überthürmt ist; zugleich weit vor ihre Façade vorgeschoben, der Säule zu, jener Complex von Häusern die, so läſst sich annehmen, theilweise Michelangelo's Wohnung bildeten. Man sieht ein kleines Häuschen an der Ecke mit Veranda daneben: entweder eins von denen die er seinen Arbeitern einge-

*) Das Blatt wird später mitgetheilt werden.

räumt, oder vielleicht auch der Eingang zu den Ställen. Man sieht 'den Thurm', den Messer Lionardo sich für sich und seine Familie reservirte und der wohl die besseren Zimmer enthielt: oben auf dem flachen mit vorspringender Brustwehr umgebenen Dache scheint ein Gärtchen angelegt gewesen zu sein, oder war nur der Rand mit Gewächsen besetzt: man erkennt es nicht. Aber man sieht dafs, wie schon der Contract zeigt, Michelangelo's Besitzung einen ganzen Complex von Häusern bildete: Wohnhaus, Atelier, Thurm, Wohnungen der Arbeiter und Stallungen. Und dafs auch ein Garten dazu gehörte mit schattigen Lorbeerbäumen, zeigt ein Brief Daniele da Volterra's aus dem Jahre 1565, der auf dem britischen Museum und mir bereits länger bekannt, nun erst Wichtigkeit erhält, da, was früher Niemand wissen konnte, von dem Hause Michelangelo's darin die Rede ist.

Der Brief ist gerichtet an Lionardo Buonarroti, Michelangelo's Neffen und Universalerben.

Hochwohlgeborener geehrter Herr.

Es mufste Euch sehr mit Recht erstaunen, dafs ich Euch solange ohne Nachricht liefs. Der Grund lag theils in meiner Gemüthsverfassung, theils auch darin dafs ich mich immer auf Messer Diomedes freundliche Aushülfe bei unserm gegenseitigen Verkehre verliefs, die Ihr ja auch anerkannt habt.

Es wird mich sehr freuen die Namen der Bildhauer endlich zu erfahren, denen die Figuren des Grabmales*) anvertraut worden sind. Sehr lieb wäre mir, das Ganze ein wenig aufgezeichnet vor Augen haben zu können und zu wissen was die drei Statuen vorstellen sollen. Gut, dafs die Sache nun ganz in der Art zur Ausführung kommt wie wir sie zusammen besprachen, denn so wird sie auf eine für Euch ehrenvolle und schickliche Weise, die mir so sehr am Herzen liegt, zu Stande gebracht werden.

Ich habe hier im Garten die Bäume kappen und auch einen ganzen Theil von dem Lorbeer ausheben lassen, sie nahmen den andern Bäumen die Sonne weg. Habe auch die Treppe unter Dach bringen lassen wie wir ausgemacht hatten. Dagegen ist das Dach des Saales noch nicht gedeckt; ich hatte gewünscht von meinen eignen

*) Michelangelo's in Sta Croce in Florenz.

Steinen dabei zu benutzen, und gehofft es würde Alles längst zu Ende sein, aber die Art und Weise wie mich diese Herrn Franzosen hinziehen bei diesem benedeiten*) Gusse, ist Ursache daſs noch nichts geschehen ist und daſs die beiden Kopfstücke**) noch nicht gegossen worden sind. Ich wartete auf Metall um die Mischung damit zu machen; dauert es nun aber zu lange so gieſse ich, die Formen sind schon so weit vorwärts daſs sie jeden Tag fertig werden können, ich erwarte nur noch eine Antwort des Signor Orazio Rucellai, der bei der Königin ist, er wird mir hoffentlich gute Dienste leisten und rasch eine entscheidende Nachricht verschaffen; habe ich die erst, so verzögere ich den Guſs unter keinen Umständen länger. Um das Metall brauche ich mir keine Sorge zu machen, es ist Alles vorhanden.

Was das Formen der Madonna in Basrelief anlangt, so befindet sie sich ja in Händen des Messer Giorgio, und er könnte sie bevor er sie fortgiebt, auch wenn Marignello nicht dasein sollte, von Jemand anders formen lassen. Messer Giorgio kennt doch jedenfalls Jemand dafür geeignetes, denn es bedarf nur wenig Geschick und etwas Aufmerksamkeit, um eine Form zu machen. Könnt Ihr ein Auge darauf haben daſs die Form wirklich gemacht werde, so wäre mir das sehr lieb. Empfehlt mich Messer Giorgio recht sehr.

Indem ich mich Euch selber empfehle

Rom, den 11. Februar 1565.

in Anhänglichkeit und wahrer Freundschaft

Danielo Ricciarelli.

Dieser Brief stimmt zu dem was Vasari über Da Volterra's letzte Arbeiten und letzte Lebenszeit erzählt, denn die mit diesem Guſs verbundene Aufregung ward die Ursache seines baldigen Lebensendes.

Daniele beginnt mit Klagen über seine Gemüthsverfassung: bei Vasari lesen wir, wie ihn die Arbeit, obgleich er ein starker Mann war, herunterbrachte und verstimmte. Es handelte sich um den Guſs eines colossalen Pferdes, das Michelangelo, der es nicht selbst übernehmen konnte, durch Daniele für die Königin von Frankreich ausführen lieſs. Daniele arbeitete bei ihm im Hause und gehörte zu

*) Sollte wohl das Gegentheil bedeuten. **) le due teste.

denen die ihn sterben sahn. Der Guſs miſslang das erstemal (es wurde auf Montecavallo gegossen), das zweitemal kam er herrlich. „Le due teste“ waren vielleicht die Theile des Kopfes, welche als das letzte noch einmal zu gieſsen waren. Doch kann ich mich auch täuschen und es ist von etwas anderem die Rede, das mir ebenso unbekannt ist wie die in Vasari's Händen befindliche Madonna, von der eine Form genommen werden sollte ehe sie abgeliefert würde. Nebenbei bemerkt: das erstemal daſs ich dieses Formabnehmen vor der Ablieferung vollendeter Arbeiten erwähnt finde.

Daniele starb den 4. April 1566 und wurde in Santa Maria degli Angeli begraben. Die Gesellschaft derer welche Michelangelo in seinen letzten Tagen gekannt und geliebt, verlor vielleicht ihre Spitze an ihm. Einige von diesen tauchen auf in einem andern Briefe, den Daniele noch im Jahre 64, kurz nach Abschluſs des Contractes, an Lionardo geschrieben, als dieser ganz wie er jährlich bei Michelangelo's Lebzeiten zu thun gepflegt, nun nach dessen Tode den Wein von Trebbiano sandte, der unter die Freunde des Hauses vertheilt werden sollte.

Hochwohlgeborener und hochzuehrender Herr,

schreibt Daniele, ich habe die Ladung Trebbiano empfangen die Ihr mir durch Domenico da Seligne (Settignano?) geschickt habt und die er mit gewohnter Treue gut abgeliefert hat. Den 22. Juni kam er hier an und obgleich ich zu San Giovanni (nicht) zu Hause war, so ist doch Jacopo mit seiner Schwester da, so daſs er bis ich Abends heimkam gut bewacht wurde. Am folgenden Morgen in der Frühe wurden Eure Befehle ausgeführt: zehn Flaschen sandte ich Messer Federigo dem Arzte des ehrwürdigen Cardinals von Carpi gesegneten Andenkens; (dieser Cardinal hatte einst mit Michelangelo durchgesetzt daſs Daniele im Vatican Wandmalereien in Auftrag erhielt die Andern zuertheilt werden sollten; Federigo aber ist Federigo Donati der auch Michelangelo's Arzt und bei seinem Tode zugegen war), acht Flaschen erhielt unser Messer Diomede (der den Contract mit unterschrieben hat); und sechse Messer Tommaso Cavalieri (Michelangelo's Liebling der gleichfalls bei seinem Tode zugegen war); sechs die beiden Jacopo (del Duca und Rocheti). Allen war es ein äuſserst angenehmes Geschenk, einmal weil es von Euch kommt und dann in Erinnerung jenes heiligen Andenkes, endlich auch weil der

Wein selbst so ausgezeichnet ist. Alle bedankten sich schönstens und werden glaube ich ihren Dank schriftlich wiederholen. Mir selber sind eilf Flaschen verblieben, die ich in einen ausgezeichnet kühlen Keller auf Monte Cavallo gelegt habe (wahrscheinlich da wo er das Pferd gofs) und hoffe er hält sich dort bis ich davon trinken kann und nicht blofs kosten darf wie ich jetzt thue meines Kopfes wegen. Einstweilen danke ich von Herzen dafür, der blofse Geruch des Weines zeigt welche Geister darin stecken. Wenn Messer Diomede schreibt, gebe ich über die hiesigen Zustände vollkommene Auskunft. Rom, am Tage San Giovanni. Gott sei mit Euch.

In anhänglicher Freundschaft
Euer Danielo Ricciarelli.

Kein Jahr mehr und Daniele war todt. Wer weifs ob er von dem Weine getrunken hat. In wessen Hände das Haus überging ist nicht bekannt, doch werden sich vielleicht in dem noch immer verschlossen gehaltenen Familienarchiv der Buonarroti Papiere finden aus denen sein Schicksal hervorgeht. Ist es mit dem auf Du Perac's Blatte befindlichen Hause identisch, so mufs es noch um 1620 gestanden haben, da in dem von Jacob Schletzer 'teutscher nation und der Antiquiteten in Rom Dolmetsch' 1621 in Rom herausgegebenen Nachstiche des Werkes die Ansicht des Platzes unverändert beibehalten worden ist.

Der Hauptbeweis für die (ohne Zweifel stark anzufechtende) Aechtheit des Empfehlungsbriefes welchen die Präfectin von Rom im Jahre 1504 Raphael nach Florenz mitgegeben haben soll, beruht bekanntlich darauf, dafs die Wendung *e perchè il padre so che è* etc. jener Zeit ungebräuchlich gewesen, deshalb als corrumpirt zu betrachten und philologisch umzugestalten sei. Ich habe bereits an anderem Orte Beweise für die Gebräuchlichkeit der Wendung angeführt: hier stofse ich noch auf einen, den ich mittheile weil er zugleich Gelegenheit giebt ein Sonett Bramante's zu produciren, das obgleich bereits seit ziemlicher Zeit gedruckt, dennoch unbekannt zu sein scheint. Ich fand es in dem dritten Theile der Poesie italiane inedite

von Trucchi (Prato 1847), wo aufser diesem noch eine ganze Reihe Liebesgedichte desselben Künstlers zu lesen sind.

Das Gedicht stammt aus den Zeiten als Bramante in Mailand arbeitete und ist an Messer Guasparri Visconti gerichtet.

Messer Guasparri, dopo lunga via,
Di Genova, di Nizza, e di Saona,
E d' Alba, e d' Asti, e d' Acqui, e di Tortona,
E di quanti castelli han signoria,
Son, Dei grazia, pur giunto a Pavia,
Benchè arrostito son della persona:
Ver è che in borsa un sol quattrin non suona,
Tant' ell' ha di monete carestia.
E'l mio mantel di ciò fa mille frappe.
Pensa poi quel che fanno i borzachini,
Che sen van per dispetto a giappe a giappe.
Del caval so, che tu te l'indovini
Senza che'l dica; e' mostra altro che rappe,
E ha carche le spalle di rubini;
Sicchè da' malandrini
Non so s'io tema, e vo pur là pian piano:
Domane o l'altro giungerò a Milano.

In freier Uebersetzung:

Das war ein gut Stück Wegs, ich kann's beschwören,
Von Genua über Nizza und Saona,
Alba und Asti, Acqui und Tortona,
Und all' die Nester die dazu gehören,
Ging's langsam, Gott sei Dank, doch glücklich weiter,
Und tüchtig durchgebraten ward zuletzt
Pavia so erreicht; da sitz' ich jetzt,
Mit meinem letzten Groschen als Begleiter.
Der Mantel flattert wie zerrifsne Fahnen,
Die Stiefel? — zwischen Sohl' und Oberleder
Ist Feindschaft, und sie sperren weit die Rachen.
Mein armer Gaul? — Euer Gnaden werden's ahnen,
Denn auf zwei Stund' Entfernung hört' ihm jeder
Die abgeplagten Rippen deutlich krachen.
Bei so bewandten Sachen.
Hab' ich von Räubern wenig zu besorgen
Und bin in Mailand spätstens übermorgen.

Das *a giappe*, *a giappe* wüfste ich nicht zu erklären, wenn auch der Sinn nicht unklar ist. Es folgen noch zwei Sonette bei Trucchi, in denen die zerrifsnen Stiefel weiter in Scene gesetzt werden. Interessant zu wissen wäre, wie Bramante sich damals zu Lionardo da Vinci stellte, mit dem er zugleich in Mailand war.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. II. Februar. 1865.

Es kann von den praktischen Vorschlägen, die literarische Behandlung der modernen Kunstgeschichte zu einer Wissenschaft zu erheben, nicht gesprochen werden, bevor nicht festgestellt worden ist, welches das Ziel dieser Wissenschaft sei, welchen Nutzen die Arbeit auf diesem Felde habe. Denn soviel Einzelne darüber gesprochen haben bisher, und die richtige Ansicht in der Natur der Sache selbst liegt, dafs fast unmöglich erscheinen möchte es könnten Zweifel herrschen, so wenig ist sie dennoch als allgemein bekannt vorauszusetzen. Der Werth der modernen Kunstgeschichte pflegt als eine ungewisse Gröfse kaum in Anschlag gebracht zu werden. Dafs darauf gerichtete Studien bildend und veredelnd einwirken, bestreitet Niemand, dafs sie bis zu einem gewissen Punkte systematisch betrieben werden können, giebt man wohl zu, dafs sie aber ebenbürtig seien mit andern Disciplinen welche heute als die Aristokratie der exakten Wissenschaften obenan stehn, dürfte Niemand zu behaupten wagen.

Zwar es greift ein hergebrachten Privilegien auch in dieser Gestalt wenig günstiges Gefühl immer mehr um sich. Man hat Ehrfurcht, aber man macht einen Umweg. Die Keime zu einer Menge neuer Wissenschaften schweben in der Luft und suchen nach einer Stelle um Wurzel zu schlagen. Der Reiz des Unbekannten ist zu grofs, als dafs Jeder der sich zu Forschungen berufen fühlt, erst an beglaubigter Stelle als qualificirt sich auszuweisen und einen visirten Pafs zu erbitten Lust trüge, mit der Resignation, im Falle der Verweigerung die Reise aufzugeben. In Zukunft wird dieser Zwang fortfallen, bis heute jedoch hat er seine Wirkung nicht verfehlt. Er

trägt die Schuld dafs die Beschäftigung mit der modernen Kunstgeschichte als eine sehr vornehme Species von Dilettantismus erscheint, als eine Nebenbeschäftigung, für die gelegentlich wohl etwas gethan werden könne, deren niedrigste materielle Grundlagen sich auch wohl dazu eigneten als eine Art von Lehre vorgetragen zu werden, deren eigentlicher Inhalt und deren Ziele jedoch mit scharf wissenschaftlicher Behandlung nicht recht verträglich seien.

Und dies ist keineswegs ein aus besonderer Ungunst hervorgegangenes Urtheil, etwa als beabsichtigte man derartige Studien herabzusetzen, sondern, indem man die Resultate vor Augen hatte, die Sache selbst aber wenig kannte, sprach man sich etwa in diesem Sinne aus und liefs auf sich beruhen was sich weder selbst bewegte, noch woran Jemand zu rütteln Lust trug.

Heute nun tritt hier eine Aenderung ein. Immer gröfsere Thätigkeit wendet sich der modernen Kunstgeschichte zu. Meistens zwar noch aus dem Gesichtspunkte, als handele es sich in erster Linie um Befriedigung der Neugier des sogenannten grofsen Publikums, unverkennbar genug aber bricht eine höhere Anschauung mehr und mehr durch. Es ist Zeit für diese Wissenschaft, endlich als das aufzutreten was sie ist, und statt zu erbitten, wie früher, nun zu fordern. Zu fordern nämlich, dafs der Staat die nöthigen Einrichtungen treffe, ihren Betrieb in rationeller Weise möglich zu machen.

Die moderne Kunstgeschichte ist eine der mächtigsten Hülfswissenschaften für die allgemeine Geschichte. Bisher wurde dies nur von der antiken und mittelalterlichen Kunstgeschichte unbeschränkt angenommen: die moderne, deren Feld zu grofs und grenzenlos erschien und deren Erzeugnisse man mehr als Gegenstände respectabler Liebhaberei ansah, blieb beinahe aufser Betracht. Sie aber steht durch die Mächtigkeit ihres Inhaltes nicht nur der Literargeschichte, Sprachkunde und wie die Wissenschaften alle heifsen, deren Bearbeitung neue Resultate für die Geschichte der menschlichen Entwicklung gewährt, würdig zur Seite, sondern übertrifft sie. Schinkel sagt „die Produktionen der Kunst sind die feinsten Dokumente für die inneren Anschauungen eines fein und sittlich schön ausgebildeten Gemüthes.“ Sicherlich führt ein Kunstwerk am tiefsten ein in die Seele dessen der es schuf, und in die Zeit in der es entstanden ist. Keine Kunst freilich steht hier der

andern voran, die bildenden Künste aber liefern die ununterbrochenste Reihe von Denkmälern in denen sich das Auf- und Absteigen des menschlichen Geistes lesen läfst. Die Literatur ist lückenhaft dagegen. Leichter verständlich mag sie erscheinen, und die Behauptung sogar paradox klingen, dafs sie weniger als die bildenden Künste zu leisten vermöge, allein man bedenke: dort mufs das Gefühl des gesprochenen Wortes hinzutreten um die Schrift ganz verständlich zu machen; die äufserliche Gelegenheit mufs bekannt sein unter deren Anstofs geschrieben wird; einer bedeutenden Quantität aus andern Quellen abzuleitender Kenntnisse bedarf es, um einem literarischen Werke die rechte Stellung zu geben, ohne die es falsch verstanden werden würde. Die bildende Kunst dagegen braucht solcher Hülfsmittel kaum, sie läuft als ein stillerer aber bei weitem treuerer Interpret neben den Ereignissen her, nimmt die Züge des Lebens bis in die feinsten Schattirungen auf und spiegelt den Geist der Zeit so treu wieder, dafs durch sie eine fast zauberhafte Zurückversetzung in vergangene Jahrhunderte möglich wird, denen man auf anderen Wegen nur bis auf eine gewisse Entfernung sich nähern durfte.

Doch es ist was ich hier sage keine Neuigkeit. Die Kunst ist in vielfacher Weise so aufgefafst und ausgebeutet worden. Worauf ich dringe ist, dafs man die Möglichkeit schaffe, an Stelle des bisher von Glück und Zufall abhängigen Umhersuchens systematische Arbeit eintreten zu lassen.

An einem Beispiele, (das gewählt wird weil es sich unter vielen zuerst darbot), möge gezeigt werden, wie wichtig für das Verständnifs von Ereignissen der neuesten Zeit die Kenntnifs der Kunstgeschichte sei.

Das Renan'sche Buch setzt gegenwärtig die Welt in Bewegung. Das Verfahren des französischen Autor's erscheint Vielen als ein Angriff auf unsre heiligsten Anschauungen. Dafs Strauſs und dessen Gesinnungsgenossen die Entstehung der Geschichte Christi einer kalten Prüfung unterzogen, liefs sich eher ertragen, es war dies eine wissenschaftliche Unternehmung deren Resultat immerhin ein zum Theil verneinendes sein durfte; dafs aber aus einer aufbauenden Phantasie etwas völlig Neues hervorging, bestimmt, die Stelle des bisher Vorhandenen einzunehmen, däuchte der Welt so wunderbar

und ohne Vorgang, dafs Renan's Werk als ein ungeheures Wagstück und einzig in seiner Art dastand.

Demjenigen aber der die Entwicklung der modernen Malerei verfolgt, kann das Buch nichts anders sein als die von der Literatur aufgenommene Fortführung der Bestrebungen welche die bildende Kunst seit Jahrhunderten als ihre eigene Domaine betrachtete, und die ihr, eben weil das Recht hier frei zu walten als ein hergebrachtes erschien, Niemand streitig machte.

Ich will nicht reden von den ältesten Zeiten, die von Verschiedenen ausführlich behandelt worden sind. Bekannt ist dafs Christus und die Ideen und Vorgänge deren Mittelpunkt er bildete, zuerst ganz in heidnischen Kunstformen dargestellt wurde, sowie auch dafs die frühsten Versuche, dergleichen bildlich wiederzugeben, gerade zu der Zeit zu beginnen scheinen wo die schriftstellerische Arbeit an den Evangelien als eine abgeschlossene betrachtet werden kann. Bekannt ist ferner wie der Streit ausbrach ob Christus schön oder häfslich abzubilden sei, wie das letztere von der griechischen, jenes von der lateinischen Kirche behauptet wurde, und die Anschauung der Lateiner endlich die Oberhand gewann. Dies aber dann zu Zeiten wo den lateinischen Völkern die Fähigkeit Schönes zu gestalten verloren gegangen war, so dafs man sich, um ein Bildnifs zu haben, gezwungen sah den byzantinischen Christustypus zu adoptiren. In gewisser Weise enthalten diese Vorgänge schon die Geschichte des ältesten Christenthums.

Allein sie liegen aufserhalb des Bereiches der modernen Kunst. Näher steht uns was im 13ten Jahrhundert, den Zeiten die als das Ende der antiken Welt und als der Anfang der modernen betrachtet werden müssen, sich ereignete. Von da an giebt die erwachende moderne Kunst genaue Daten über die Umbildung kirchlicher Anschauungen. Wie Dreieinigkeit, Jungfrau Maria, Christus, Gottvater, Apostel, Auferstehung und jüngstes Gericht den Menschen vor Augen standen, erfahren wir; wie die Vorstellungen wechselten, wie die Gestalten theils menschlicher, theils göttlicher wurden, besonders aber wie die Persönlichkeit des Erlösers aufgefafst worden ist.

Wir sehen entsprechend den nach Zersplitterung des deutsch-römischen Kaiserreiches einbrechenden Nationalitätsideen die Christusbilder nationalen Typus annehmen. Langsam wachsen diese modernen Ver-

hältnisse aus den antiken heraus, und so, allmählig nur verliert sich der byzantinische Grundtypus aus den Bildern Christi, bis er zuletzt hier und da nur wie ein leichter Schimmer über den Gemälden liegt. Wir sehen die Darstellung der Hauptmomente des Lebens Christi noch immer so gewählt wie die ältesten Vorbilder sie zeigen; mochte man dies Leben nehmen wie man wollte, immer blieben eine bestimmte Reihe von Anschauungen in gewohnter Anordnung der Gestalten festgehalten. Aber im Costüm, in der landschaftlichen Umgebung wurde das Hergebrachte langsam durchbrochen. Wir sehen endlich bei den Italienern sowohl als bei den Deutschen und Niederländern die Person Christi mit einer Freiheit individuell menschlich aufgefafst, mit immer ausgeführteren Details, damit die Situation so deutlich und ergreifend als möglich erscheine, dafs wir, wenn was die letzten hundert Jahre vor der Reformation an Gemälden wie erhabenen Bildwerken hervorgebracht unbefangen betrachtet wird, eine Ungebundenheit malerischer Phantasie erkennen, mit der verglichen Renan's Buch nur den Unterschied zeigt, dafs jene Künstler ohne die Absicht arbeiteten andere Auffassungen zu verdrängen, und, wenn sie Christus menschlich erscheinen liefsen, seine Göttlichkeit damit nicht verneinen wollten. Denn als Mensch stellen sie ihn in jeder Beziehung dar, und lassen, in Deutschland und den Niederlanden zumal, Antlitz wie Gestalt so durchaus menschlich erscheinen, so familienmäfsig natürlich, als habe jeder ihn am liebsten als einen ihm gleichstehenden Freund gleichsam oder einen nahen Verwandten denken mögen, an den man sich ohne Scheu und Ceremonien wenden kann und dessen Mifsgeschick man wie einen nahgehenden Trauerfall empfindet. Dies besonders in den nördlichen Ländern. Freilich giebt es germanische Kunstwerke, in denen diese Individualität zu grofsartiger, rührender Schönheit gesteigert worden ist, geradeso wie auf italiänischen Bildern des 14. und 15ten Jahrhunderts das Leiden oder der Zorn oder andere Affekte unschön dargestellt erscheinen, im Ganzen aber sind die germanische und die romanische Auffassung von Grund aus verschieden, und das Bedürfnifs beider Nationalitäten, in ihren religiösen Anschauungen unabhängig von einander zu werden, spricht sich in ihrer Kunst aus.

In Italien trat die individuelle Ausbildung besonders der Gestalt Christi immer wieder zurück. Während Maria und eine Anzahl von Heiligen allzu menschlich wurden, so dafs es den Anstofs

der Frommen erregte, blieb Christus unberührter von dieser Richtung und seine Göttlichkeit im Bilde festgehalten. Nun tauchen die antiken Formen dort wieder auf. Sie werden, ganz abgesehen von den Ideen welche sie einst verkörpert hatten, als Ideale menschlicher Gestaltung erkannt, und das Bild Christi, nur in der Absicht es rein und erhaben zu gehen, mit diesen Elementen versetzt. Und als dann in den Zeiten der Reformation, mit welcher die Blüthe dieses Einflusses heidnischer Werke zusammentraf, von Rom aus alles Kirchliche neu geordnet ward, und, wie durch die tridentiner Vereinbarungen eine neue Organisation der kirchlichen Zucht zu Stande kam, so für die neugebildete Kirche entsprechende bildliche Darstellungen sich nothwendig machten, gelangte der durch Raphael und Michelangelo zumeist festgestellte neue Christustypus zu kirchlich officieller Geltung. Die urältesten römischen Christen hatten den Apollokopf für das schönste Bild ihres Meisters erkannt und angewandt: von neuem trat jetzt Apollo, mit einer Beimischung von des Jupiters von Otricoli gewaltigem Antlitz, in seine alten Rechte ein. Der Kopf Christi auf dem jüngsten Gerichte Michelangelo's, den ich ganz in der Nähe gesehen und gezeichnet habe, scheint direct nach dem des Apoll von Belvedere gearbeitet zu sein, während das Antlitz Christi im Schoofse seiner Mutter, das um vierzig Jahre frühere Werk desselben Meisters, noch einen Anflug byzantinischer Gestaltung zeigt.

Trotz dieser Einheit der Auffassung jedoch, welche die Malerei des 17ten Jahrhunderts kennzeichnet, machten sich mit der Ausbildung der spanischen und französischen Malerei ganz dieselben Unterschiede geltend, die den spanischen oder französischen Katholicismus vom italiänischen trennten. Man vergleiche Gemälde von Murillo, Lehrün und Guido Reni: ihre letzte Abhängigkeit von Rom, und dennoch die Verschiedenheit der Anschauungen sind leicht erkennbar. Unwahr sind sie alle drei, denn schon trat der Umstand hemmend ein, daſs gemalt werden sollte was nicht zu malen war. Nicht dem eignen Glauben, sondern den Anforderungen einer allmächtigen Priesterschaft mufste genügt werden. In Allem was diese Zeiten an Christushildern hervorgebracht, ist kein in Wahrheit rührender Zug, mit wie brillanten Mitteln auch Rührung zu erwecken getrachtet wurde.

Vortrefflich dagegen characterisiren Ruhens, Vandyck und Rem-

brandt die germanische Welt, wo der ursprünglich protestantische Geist durch die katholische Uebermacht oberflächlich bezwungen, sich nicht erdrücken liefs. Rubens mit all seinen katholischen Gemälden bleibt ein ächter Germane; Vandyk verstebt oft viel geschickter den Anschein romanischen Gefühls anzunehmen, dennoch bricht das germanisch Individuelle durch; Rembrandt gar ist in offener Empörung. Wenn die ersteren darin nachgaben, dafs sie beim Antlitz Christi sich dem idealen kirchlichen Typus unterordneten, wodurch es meistens nichtssagend allgemein geworden ist: am übrigen Körper suchten sie sich schadlos zu halten, dem sie in oft erschreckender Weise leibhaftige Menschlichkeit verleihen. Rembrandt kenut gar keine Rücksichten. Seine Darstellungen Christi gränzen zuweilen an's Unerträgliche. Bewust oder unbewust, ich lasse das vor der Hand unentschieden, fällt er zurück in die Weise des 15ten Jahrhunderts; und seltsam, wenn er ausnahmsweise den Versuch macht Christus schön erscheinen zu lassen, ich erinnre an das Münchner Gemälde: Lasset die Kindlein zu mir kommen, da wird er leer und allgemein wie ein Nachahmer Rubens' in diesem Punkte.

Auf diese Zeiten folgten in Europa die der allgemeinen Erschlaffung. Die Gemüther wandten sich andern Fragen zu. Toleranz oder Indifferenz traten ein, und die Kunst bezeugt es. Es wurde wenig Kirchliches mehr gemalt; bedurfte man eines Christuskopfes, so kopirte man. Raphael Mengs ist der Abschluſs dieser Epoche. Sein Geschick ist groſs; seine Gestalteu aber, wo er nicht unmittelbar nach dem Leben malt, sind ohne Leben.

Nun kamen die Anfänge der neusten Entwicklung. Und hier ist es seltsam, zu bemerken, wie man, wo es frommer Bildwerke bedurfte, die Figur Christi zu umgehen uud durch die Situation zu ersetzen suchte was den Personen an Tiefe abging. Man verfolge die Meister der neueren Zeit: stets soll zumeist durch das bedeutungsvolle des ganzen dargestellten Vorganges gewirkt werden. Es ist als käme es gar nicht mehr darauf an, die Züge Christi als die geistige Mitte des Gemäldes nehmen, gleicbsam den Punkt von dem das Licht ausgeht, und sosehr ist zuletzt die Fähigkeit verloren gegangen das Antlitz Christi nur einigermafsen lebendig zu malen oder zu formen, dafs sich in Berlin ein Verein bilden konnte, welcher auf das beste Werk dieser Art einen Preis setzte. Der Erfolg hat gelehrt dafs die Aufgabe eine unmögliche war. Eine Reihe Ge-

mälde kamen allerdings zusammen und wurden öffentlich ausgestellt, lieferten jedoch in ihren erträglichsten Darstellungen nichts wogegen nicht die mittelmäfsigste Nachahmung eines Christuskopfes von Guido Reni ein Meisterwerk gewesen wäre.

Während es mit der Gestalt Christi so nicht glücken wollte, mehrten sich dagegen die Werke welche Scenen aus den Erzählungen des neuen Testamentes veranschaulichen, und es ist die Zahl dieser Arbeiten, die mit dem jetzigen Jahrhundert etwa begannen, in den letzten Jahren so bedeutend geworden, dafs es vielleicht keinen unter den lebenden Historienmalern giebt der nicht mehr oder weniger in dieser Richtung zu Stande gebracht.

Durch Raphael's, Michelangelo's ungemeine Phantasie war die althergebrachte Beschränkung der heiligen Geschichte auf bestimmte, gleichsam nothwendige und sanctionirte Hauptmomente durchbrochen worden. Die Bibel stand offen von da ab, jeder konnte suchen was ihm am meisten zusagte, und seine Phantasie frei walten lassen. Eine ungemeine Mannigfaltigkeit von Auffassungen entstand auf diese Weise. Zu den Figuren trat darauf das Landschaftliche hinzu. Wie man in früheren Jahrhunderten das Costüm und den Hausrath auf kindliche Weise jenachdem germanisirt oder romanisirt hatte, ward nun Palästina und Aegypten zu einem landschaftlichen Paradiese erhoben. Die kleineren Genremaler bemächtigten sich endlich des ganzen Gebietes, und unzählige Illustrationen entstanden zu den Erzählungen des neuen Testamentes. Jedes Kind schon hat heute fast zu jedem erzählenden Verse der Evangelien nicht eine, sondern Dutzende von Illustrationen vor Augen gehabt; dazu die alten Gemälde in den Gallerien, oder in Stichen in den Familien, und dieser verwirrenden Fülle gegenüber endlich in neuester Zeit die einfache Frage, die früher Niemand that und die Jeder heute auf der Zunge hat: 'Wie verhalten sich diese Gemälde zu dem was wirklich geschah?'

Die Welt hat heute einen gewaltigen realistischen Tick. Sie will durchaus ganz genau unterrichtet sein wie die Dinge sich ereigneten. Man war auch im 15ten Jahrhundert realistisch; damals half man sich indem die ganze Scenerie des neuen Testamentes nach Deutschland oder Italien verlegt ward, da leuchteten die Dinge den Leuten ein. Heute geht das nicht mehr. Jeder der einigermafsen die Augen und Ohren offen gehalten hat, weifs wie Palästina

etwa beschaffen ist. Er hat Bücher gelesen, und Landschaften und Photographieen gesehn die ihm jeden Stein in den Mauern von Jerusalem zeigen, genau wie einer da zwischen den andern sitzt; man will gern glauben, glaubwürdige Dinge aber. Man drängt auf Darstellungen die unseren heutigen Kenntnissen entsprechend seien. Und was ereignet sich?

Ein Mann mit ungewöhnlicher Phantasie begabt, zu Hause in Palästina, bekannt mit den gelehrten Untersuchungen über das Verhältnifs der einzelnen Evangelien zu der Zeit Christi, vertraut mit der Behandlung der Sprache und mit den Geheimnissen eines lesbaren Styls, fühlend dafs heute nicht sosehr die bildende Kunst als vielmehr eine gut geschriebene Prosa das Mittel biete sich leicht und im weitesten Umkreis verständlich zu machen, sucht einen Ausweg aus dem ungeheuren Wust von Vorstellungen und setzt an Stelle dieses gemalten Palästina's, an dessen Bäume, Berge, Städte, Häuser und Kleider Niemand mehr glaubt und die dennoch Jedermann festhält weil eben Vorstellungen nothwendig sind, eine Anzahl einfacher, lokal gefärbter, überraschend neuer und dennoch mit verlockender Wahrheit erfüllten Anschauungen; und indem er zugleich mit Umgehung all jener tausendfach ausgebeuteten Scenen, ohne die man das grofse Drama gar nicht zu denken vermochte bisher, eine ganz anders gewählte Reihe einfacher Momente wählt, in denen er die Entwicklung Christi vorüberführt, scheint er mit einem Schlage das Falsche beseitigt und das Richtige entdeckt zu haben. Schon seit einiger Zeit hatten französische Maler in ihrer Vertrautheit mit dem Orient die evangelischen Ereignisse unter neuen Bedingungen zu malen begonnen; Renan liefert die letzte Consequenz dieser Richtung, sein Buch ist ein malerisches Werk in Worten. Und auch darin arbeitet er ganz im Geiste der modernsten Kunst, dafs er zumeist Stimmungen, landschaftliche sowohl als historische, gebend, die Figur Christi mehr durch den Gegensatz der Andern von denen sie sich abhebt, als durch feste, ihn grofsartig einfach zeichnende Linien hinstellt. Und das Publikum, entzückt von dieser Malerei, und äufserst willig ihre glaubhaft erscheinende Einfachheit für die bunte unerträgliche Verwirrung einzutauschen, von der es sich nun befreit fühlt, sieht die Dinge so lebhaft vor Augen von denen erzählt wird, dafs es sich dem Zauber des Werkes gern hingiebt.

Welches die Ursache sei der vergeblichen Versuche, die Gestalt Christi heute individuell hinzustellen, kann hier zu erörtern nicht meine Absicht sein, so wenig ich weitere Gedanken über Renan's Buch mitzutheilen habe*); aber ich glaube, Niemand wird den Werth der modernen Kunstgeschichte für die Erforschung der Thatsachen läugnen, die ich andeutete. Jedoch, was nützen solche Untersuchungen wenn sie nicht ganz genau angestellt werden können? Hierzu aber fehlt es an Material. Was ich oben vorgebracht, beruht auf dem gelegentlich dafür gesammelten: so wenig im Vergleich zu dem was ich behufs erschöpfender Darstellung vor Augen haben müfste, dafs ich, käme es darauf an eine ausgeführtere Arbeit zu liefern, in den meisten Fällen mich dabei begnügen müfste auf Bücher**) zu verweisen, deren Angaben ohne den Anblick der Werke wenig gewähren, oder auf Stiche bei denen nichts den Beweis liefert dafs sie den Ausdruck des Originales richtig getroffen haben. Aber weiter: selbst wenn ich es dahin gebracht, überall an Ort und Stelle die Dinge selbst gesehen und geprüft zu haben, und die Leser geneigt wären meinen Resultaten Glauben zu schenken, welche Möglichkeit böte sich, die Dinge denen zu beweisen die diese Bilder nicht sehen? Es bedarf hier des Anblicks ebensosehr als der Worte. Der ganze Reichthum der Berliner Sammlungen würde das Material nicht darbieten auf das es ankäme. Man hätte mit seinen Schülern ein Jahr lang Deutschland, Belgien, Frankreich und Italien zu durchreisen, um zu sehen was gesehn werden müfste. Und es handelt

*) Nur eine Bemerkung. Man ist letzter Zeit in Frankreich auf Savonarola aufmerksam geworden. Die von Perrens verfafste und von mehreren Akademien gekrönte, sehr unzulängliche Biographie des Mannes hat Sensation gemacht und rasch mehrere Auflagen erlebt. Ich bin der Meinung dafs Renan ohne dieses Werk seine Charakterentwicklung Christi nicht erfunden haben würde, glaube sogar dafs er seine Hypothese von den drei Phasen der Laufbahn Christi direkt in der Anschauung Savonarola's concipirt hat. Hält man dies im Auge und nimmt dazu dafs die wissenschaftliche Grundlage auf der er baut, wie es scheint ganz aus fremden Steinen besteht, so bleibt schliefslich nur die Einfachheit der Schreibweise zu bewundern. Dieser verdankt das Buch seine Wirkung.

**) Die kürzlich in zwei Bänden erschienene History of Painting in Italy von Crowe und Cavalcaselle giebt über die Darstellung Christi in der italienischen Kunst von den ältesten Zeiten bis zum 15ten Jahrhundert detaillirte Nachrichten, wie denn das Buch dem Stoffe wie der Redaktion nach ein ganz vortreffliches ist. Ich werde später darauf zurückkommen. Leider ist der Preis für Deutschland ein wenig hoch. Es sollte übersetzt werden.

sich um diese Frage nicht allein, die ich wie bemerkt ward nur des Beispiels wegen erörterte. Die Geschichte ist voll von andern Fragen, auf die die moderne Kunst eine Antwort zu geben hätte.

Man hat den Vorwurf erhoben, es sei ein Herausgehen aus gezogenen Schranken, die Kunstgeschichte als Hülfsmittel für die Erforschung des grofsen Ganges des menschlichen Geistes anzusehn. Es trete dadurch eine absichtlich geschaffene Verwirrung ein: weder reine Kunstgeschichte noch brauchbare politische Geschichte empfange man so; Eins oder das Andere müsse betrieben werden.

Gegen derartige Behauptungen, die in der eigenthümlichen Selbstbeschränkung einzelner Individuen ihren Grund haben, und die man heute nicht blofs hier, sondern auch bei andern Disciplinen aussprechen hört, kann nicht polemisirt werden. Ich theile eine solche fruchtlose Ansicht der Dinge nicht. Dem Sich strict an die Sache halten verdankt man zwar zuweilen die brauchbare Lieferung reinlichen Materials, allein dieser Vorzug der Einseitigkeit wird heute überschätzt. Die Darstellung der Geschichte ist ein Gewebe aus vielerlei Art Fäden zusammenzuflechten; je weiter wir ausgreifen, um so näher die Möglichkeit klareres Verständnifs zu schaffen. Die Kunst in ihrer Entwicklung, von Bild zu Bild, von Statue zu Statue betrachtet, gewährt keinen Anblick, der Einheit und Inhalt böte. Es wäre eine derartige Beschreibung der Kunstentwicklung nichts als ein Aneinanderreihen von Symptomen der allgemeinen Arbeit, deren Gleichartigkeit eine zufällige ist. Es giebt nur eine Geschichte: die Darstellung des höherer Vollendung entgegenwachsenden Geistes in den Völkern. Mag man, weil nicht Alles zugleich bewältigt werden kann, Grenzen ziehn und die Wissenschaften in ihre Fächer theilen. Diese Trennung kann immer nur eine der menschlichen Schwachheit gemachte Concession sein. Es giebt nur Eine Wissenschaft 'die Erkenntnifs der Dinge', und jede einzelne Disciplin wächst um so viel an Werth und Würdigkeit, als sie sich dem Einen allgemeinen Umfassen aller Erscheinungen zu nähern sucht.

So fest dies aber steht, eben so sicher ist, dafs die Richtung aufs Allgemeine nicht der Mühe überheben kann, das Einzelne zuvor fest zu begründen. Und so, mögen die letzten Resultate der Kunstgeschichte noch so verlockend scheinen, einstweilen mufs in erster Linie darauf gedacht werden, an welcher Stelle Angesichts des ungeheuren Materials das sich nach soviel Richtungen hin

hier bietet, der Anfang des Bewältigens zu machen sei. Soll alles vorhandene gesammelt und chronologisch geordnet werden? Soll nach geographischen Verhältnissen geschieden werden? Soll man eine Epoche der andern gleichstellen? Diese und andere Fragen bedürfen einer Antwort.

Wenn wir die Geschichte ganz im Grofsen betrachten, gewahren wir wie über den Völkern schwebend eine Succession von Ideen (wo wir sie nicht sicher sehn, vermuthen wir sie), welche als die die Ereignisse hervorrufende Macht und zugleich als das Resultat der Ereignisse selbst wieder, das letzte Ziel der Geschichtsforschung bilden. Jedes Volk scheint dazu geschaffen ein Glied dieser Sternenreihe von Ideen, die aus dem Nebel kommend sich in's Ungewisse verliert, zu repräsentiren. Das ganze Dasein des ägyptischen, griechischen, römischen Volkes läfst sich in einige wenige Gedanken concentriren. Von diesen Gedanken ausgehend beurtheilen wir heute jedes einzelne Lebenssymptom dieser Völker. Am fruchtbarsten aber wird es uns immer scheinen, da mit dem Studium zu verweilen wo wir die Punkte entdecken an welchen diese Gedanken sich am vollsten zur Ansicht bringen. Und der Schlufs dieser Arbeit kann immer nur der sein, dafs wir bestimmte Menschen in's Auge fassen.

So kommt es dafs wenn wir von den Völkern reden wir ein Doppeltes meinen: eine ungeheure dunkle Masse, und vor ihr hergehend eine Anzahl bestimmter Individuen. Diese zu entdecken und ihre Gedanken zu erforschen und in Bezug auf sie die Thaten der Völker darzustellen, ist Geschichte schreiben. So angesehen gliedert sich die ungeheure Erbschaft an Ereignissen die jedem von uns mit auf den Weg gegeben wird, auf das leichteste. Und danach betrachten wir auch die Kunstgeschichte.

Die Kunstgeschichte hat das Ziel, das Leben der Männer ergründen zu helfen welche sich der bildenden Künste als Mittel bedienten ihren Geist zu offenbaren. Die Gliederung der Kunstgeschichte ergiebt sich danach von selbst. Die grofsen Meister sind als die Kernpunkte zu nehmen, um welche die Studien und die Sammlungen zu beginnen haben. Ich nenne hier keine Namen, die Meister sind bekannt.

Und nun überschlage man einmal was wir von diesen Meistern wissen, und erwäge was wir wissen könnten wenn das Material zu-

sammengebracht vorläge. Was haben wir sicheres über Lionardo da Vinci, um einen der gröfsten zu nennen? In seine Gemälde theilen sich Petersburg, London, Paris und die übrigen Hauptstädte Europa's. Fast sämmtlich sind sie durch Stiche reproducirt worden. Aber wie? Und wo fände man diese Stiche zusammen? Und wenn auch, was gewähren Stiche? Selbst die vorzüglichsten? Man braucht nur um die Probe (ganz ohne das Original) zu machen, eine Anzahl Stiche nach demselben Gemälde nebeneinanderzulegen und zu vergleichen. Mit einem Worte, es ist unmöglich von Lionardo etwas zu wissen ohne die langwierigsten Wandrungen.

Aber mit Raphael steht es vielleicht besser? Dieselben Hindernisse zeigen sich Und so bei Dürer, bei Michelangelo, bei van Eyck. Sobald wir annehmen, was Jedermann annehmen mufs der einen richtigen Begriff von ernsthafter Arbeit hat, dafs ohne die Grundlage vollständigen Materials nichts Rechtes zu Stande gebracht werden könne, stehn wir der modernen Kunstgeschichte als einem fast unnahbaren Gebiete gegenüber.

Denn man geht heute den Erscheinungen mit anderer Schärfe zu Leibe als früher. Früher begnügte man sich mit Abschriften von Inschriften: heute suspendirt man das Urtheil, bis man, bei einigermafsen zweifelhaften Fällen, einen Abklatsch vor Augen hat. Früher bei Bildwerken mit Zeichnungen: heute müssen Abgüsse zur Stelle sein. Ein Museum mit Abgüssen der antiken Werke ist Grundbedingung des antiquarischen Studiums. Es liegt auf der Hand dafs für die moderne Kunst dasselbe geschehn müsse: es bedarf einer Sammlung des gesammten Materials. Mit den grofsen Künstlern mufs begonnen werden. Jeder Strich der von ihrer Hand existirt, mufs gesehen werden können. Und da sich ein Mittel gefunden hat, derartige Sammlungen zu schaffen, so bleibt nichts übrig als, wenn überhaupt etwas geschehn soll, es anzuwenden. Der Erfolg hat gezeigt dafs die Photographie dieses Mittel sei. Durch ihre Hülfe kann herbeigeschafft werden was man bedarf. Sie leistet für Gemälde dieselben Dienste wie der Gyps für die Statuen.

Die gemachten Anfänge zeigen das. Die Publikationen von Photographien nach Handzeichnungen, Stichen, Oelbildern, Freskobildern und erhabenen Arbeiten lassen, so unvollständig sie sind, bereits Untersuchungen anstellen welche noch vor zehn Jahren unmöglich waren. Wer war früher im Stande die Reproduktion eines

Gemäldes, alle Skizzen dazu, alle Stiche danach, alle Stndien dafür auf demselben Tische ausbreiten und ruhig und unbeirrt vergleichen zu können? Wer war so toll früher, sich dem Gedanken hinzngeben, es sei doch eine schöne Sache, die Reihenfolge aller Werke eines grofsen Meistors vereinigt vor sich zu sehn? Für Raphael ist dies sogar bereits geschehn. Es ist bekannt dafs dor Prinz Gemahl von England eine photographische Sammlung aller Werke Raphaels zusammengebracht hatte. Solche Sammlungen sind für das Studium beinahe wichtiger heute als die grösten Gallerien von Originalen. Durch die Vergleichung welche so möglich wird, lassen sich Resultate erzielen die überraschend sind. Die Thätigkeiten der Männer liegen wie offene Bücher da. Und, wie gesagt, nur Anfänge besitzen wir erst. Lassen wir es so weit kommen, dafs Bibliotheken photographischer Blätter da sind, denen nichts fehlt was irgend erreichbar ist, so wird künftig von der modernen Kunstgeschichte in der That wie von einer festbegründeton Wissenschaft die Rede sein können.

Wie wichtig dies Studium an sich sei, hat der Staat längst anerkannt. Es ist nöthig dafs er nun auch hier den Forderungen welche die fortschreitende Zeit möglich macht, gerecht werde. Man hat bisher nur Stiche und Gemälde gekauft, es mufs eingesehn werden dafs man sich auszubreiten habe. Man hat für griechische, römische, ägyptische, assyrische Kunst das Seinige gothan: auch für die moderne Knnst mufs gesorgt werden, da die Mittel dazu vorhanden sind. Möchten diejenigen in deren Händen die Macht liegt, und wohl auch die Verpflichtung hier das Richtige nicht nur zu erkennen sondern es auch durchzuführen, die Vorschläge prüfen welche folgen werden, und, wenn sie ihre Berechtigung fühlen, thun was zu ihrer Verwirklichung zu thun ist.

1. Begonnen müfste werden mit vollständigen Verzeichnissen, zunächst der Werke der grofsen Meister.

2. Verbindungen wären anzuknüpfen, um die photographischen Abbildungen dieser Werke zu erlangen. Wie bei andern wissenschaftlichen Bestrebungen, würde auch hier die Diplomatie ohne grofse Mühe einen Theil der nöthigen Vermittlungen einleiten können. Denn an vielen Stellen ist es noch mit Schwierigkeiten verbunden die Erlaubnifs zu erhalten. Während in London und Paris der Staat selbst die wichtigsten Kunstworke photographisch ver-

öffentlicht, sträubt man sich in Rom von obenherab auf das entschiedenste die Abnahme von Photographien zu gestatten. Dennoch wurde in Rom für den Prinzen Albert wohl eine Ausnahme gemacht, wie auch in Dresden, wo übrigens dem römischen Principe gehuldigt wird. Es dürfte also zuweilen höhere Vermittlung unumgänglich sein, während in vielen Fällen die Anlage der Sammlung dadurch erleichtert würde, daſs man ganze Reihen von Photographien, besonders von Fresken und Handzeichnungen, als bereits vorhanden, nur zu kaufen und zu ordnen hätte.

3. Die so entstehende Sammlung wäre nach den Meistern zu ordnen und zu bearbeiten. Dies bleibt unumgänglich. Es müssen jedem bedeutenden Blatte Angaben über die Gröſse, die Erhaltung und die Farbe des Originalwerkes zugefügt werden. In ihnen muſs zu finden sein, in wieweit die Farben verändert zum Vorschein gekommen sind, welche Stellen retouchirt wurden (was zu erkennen die Photographie an sich übrigens ein vortreffliches Hülfsmittel ist) welche Meinungen über die Aechtheit des Werkes geäuſsert worden sind, und was überhaupt von seinen Schicksalen bekannt geworden ist. Das zu diesen Zwecken zu bearbeitende Material liegt heute in einer groſsen Anzahl Bücher zerstreut, und muſs kritisch zusammengefaſst werden. Die Mitarbeiterschaft an diesem schriftlichen Theile der zu unternehmenden groſsen Arbeit wäre eine ausgezeichnete Vorübung für diejenigen welche sich der modernen Kunstgeschichte widmen wollen.

Der bloſse Beginn schon des von mir angedeuteten Unternehmens würde tiefgehende Folgen haben. Ich habe vermieden die heutige Malerei und Bildhauerei zu erwähnen. Es sei das vorbehalten, und nur das erwähnt: welch ein Vortheil, zu einer Reise nach Italien mit Hülfe solch' einer Bibliothek sich vorzubereiten! Sicherlich würde, sobald der Staat den Willen zu erkennen gäbe die photographische Bibliothek zu gründen, eine allgemeine Beisteuer vieler Privatbesitzer von Gemälden und Zeichnungen die Stiftung erleichtern. Es brauchte weder groſser Summen noch besonderer Gebäude, man hätte ganz in der Hand das Maaſs zu bestimmen in dem man anfangen und fortschreiten wollte. Es bedarf nichts als der Einsicht, des Willens und der Wahl einiger passenden Persönlichkeiten, die zu finden nicht schwer sein dürfte. Daſs sich

auch ohne Anstellung Kunstfreunde für das Zustandekommen des Institutes interessiren und zu dessen Einrichtung in jeder Weise mitwirken würden, ist vorauszusetzen.

Was sich gegen meine Vorschläge einwenden liefse, wäre zunächst vielleicht die Befürchtung einer geringen Haltbarkeit der Photographie. Dafs bei der nöthigen Vorsicht jedoch haltbare Blätter herzustellen seien, wird heute als ausgemacht betrachtet.

Es liefse sich ferner sagen, was mir in der That bereits eingewendet worden ist, die Sache sei so natürlich dafs sie kurz oder lang von selbst erfolgen müsse. Dies aber ist kein Grund, sie darum nicht sogleich in Angriff zu nehmen. Höchstens läge ein Trost darin für den Fall dafs die Bemühungen sie jetzt schon durchzusetzen im Augenblicke fruchtlos bleiben sollten.

Es liefse sich drittens sagen und auch das mufste ich hören, die Sache werde deshalb unterbleiben, weil Niemanden daran gelegen sei. Dies kann freilich nur die Erfahrung lehren. Jedenfalls soll versucht werden, eine Zeitlang immer wieder darauf hinzuweisen. Es ist der Hauptzweck den ich bei diesen Blättern im Auge habe. Vielleicht wenn in Berlin nichts zu erreichen ist, entschliefst man sich anderswo. Denn immer umfangreicher erscheinende Publikationen, die nicht entbehrt werden können, die zu kaufen aber die Mittel des Einzelnen übersteigt, machen die Angelegenheit zu einer dringenden, und Hand in Hand mit der Freude über das heute bereits zu erlangende, geht der natürliche Wunsch auch das vor Augen zu haben was um auf dieselbe Weise zugänglich zu werden nur einer treibenden Kraft bedürfte. Wäre es etwas so ungemeines, wenn ein Photograph, vom Staate damit beauftragt, einstweilen nur Italien bereiste um mit den wichtigsten Freskogemälden beginnend, denn auf diese kommt es gegenwärtig zumeist an, die Städte durchzugehn? Dürfte man bei uns auf das Publikum rechnen wie in England, so würde ich vorschlagen einen Verein zu bilden der die Sache in die Hand nähme und auf eigne Kosten die Unternehmung einleitete. Dafs hiermit Vortheile jeder Art verknüpft wären, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Sei deshalb auch dieser Vorschlag schliefslich von mir ausgesprochen.

Ich werde in den folgenden Heften auf einige der wichtigsten photographischen Publikationen hinweisen und weiter zu zeigen suchen von welcher Bedeutung sie für die moderne Kunstgeschichte sind.

Digitized by Google

Herr Major Franz Kühlen hat mir folgende beide Schriftstücke zur Veröffentlichuug mitgetheilt, deren Originale in seinem Besitz sind und mir vorgelegen haben.

I.

Ferdinandus poncettus camere apostolice presidens Sanctissimi domini nostri pape generalis Thesaurarius

Spectabilibus viris domino Angustino Chisio et socijs pecuniarum Aluminorum sancte Cruciatae depositarijs Salutem in domino. Auctoritate nostri Thesaurariatus officy vobis tenore presentium comictimus et mandamus. Quatenus de dictis pecnnys penes vos existentibus Solvatis ducatos quinquaginta de carlinis decem per ducatum ad rationem monete veteris excellenti pictori magistro Raphaeli de urbino per ejus provisione a Sanctissimo domino nostro ei assignata per unum mensem susceptum a die prima mensis octobris proxime preteriti in operibus picture palaty Sancti domini nostri sicut adparet per cedulam manu reverendi domini magistridomus Sanctitatis sue et nobis exibitam.

Qnos sic solutos in vestris computis admictemus. Datum Rome in camera apostolica die prima mensis nouembris anni 1516. pontificatus uero Sanctissimi domini nostri Leonis pape X. quarto

duc L. decarl. x.

Visa . Jo . de aglano.

Siegel.

Jo raphaello durbino ho receuto duc. cinqnanta p questo mese doctobre.

Sigillum fc. d serra.

Die wenigen Worte welche von Raphaels Hand hier den Empfang des Geldes bescheinigen, sind mit der ihm eigenthümlichen schlanken Zartheit geschrieben, fast gemalt möchte man sagen.

Es ergiebt sich aus diesem Schriftstücke daſs Raphael für seine Malereien im Vaticanischen Palaste ein monatliches Gehalt bezog, welches für das ganze Jahr 1200 Ducaten betrug. Major Kühlen

besitzt noch neun andere, dieser ähnliche Quittungen aus den Jahren 16, 17 und 18. Nimmt man nun hinzu dafs auch für das Geld welches Raphael für die Teppiche empfing, sowie für das Gehalt das er als Baumeister am Sanct Peter zu erhalten hatte, Quittungen vorliegen, so fällt für die bisherige Behauptung, der Pabst habe ihn in Betreff der ihm geschuldeten Gelder mit Verleihung der Cardinalswürde abfinden wollen, au Glaublichkeit. Denn was Raphael im Uebrigen für den Pabst malte, war nicht so bedeutend um grofse Summen zur Deckung zu erfordern.

II.

Henricus Archiepiscopus Tarentinus Sanctissimi domini nostri pape secretarius et generalis thesaurarius. Spectabilibns viris domino Quinctilio et Sebastiano Desaulis pecuniarum camere apostolice Generalibus depositariis Salutem in domino. Vobis per presentes comictimus et mandamus quatenus de dictis pecunijs penes vos existentibus solvatis provido viro magistro Michaelangelo ludouici de bonarotis laico florentino Ducatos centum quinquaginta pro ejus provisione a Sanctissimo domino nostro ei assignata per quatuor menses a die prima mensis januarij proxime preteriti in dipingendo sacellum novum in palatio Sanctissimi domini nostri. Quos sicnt premittimus solutos in vostris computis admictimus.

Datum Rome in Camera Apostolica die prima mensis maji Millesimo qningentesimo undecimo Pontificatus Sanctissimi in christo patris et Domini nostri Domini Julij divina providentia pape secundi Anno octavo.

Duc. 150

vidit H. desaxoferrato.

Jo michelagniolo dilodovicho simoni o ricieuuto duchati cencinquanta e p fede de luero o facta questa dimia mano propia.

Sigillum f.

Persicus.

Diese Qnittung ist wichtig weil sie zu dem wenigen gehört was ans dem Jahre 1511 von und über Michelangelo vorliegt. Wir sehen ihn in der sistinischen Kapelle beschäftigt: ein neuer Beweis zu den übrigen, dafs die Malerei darin 1511 noch fortdauerte. Zugleich empfangen wir Aufklärung, in welcher Weise er bezahlt wurde: er

empfing ein festes Gehalt von 37½ Dukaten den Monat und ausserdem von Zeit zu Zeit gröfsere Summen, wie sein Briefwechsel zeigt, die er dann allerdings, was bisher nicht erklärlich schien, gleich nach Empfang beinahe ganz und gar nach Florenz zu senden im Stande war. Hiernach wäre dann allerdings doch anzunehmen, auch Raphael habe aufser jenen 50 Dukaten noch andre Bezahlung erhalten, und der in den letzten Zeiten um Geld sehr verlegene Leo der Zehnte habe bei seinen zahlreichen, um der dafür zu zahlenden Summe wegen vorgenommenen Cardinalcreirungen auf ihn ein Auge gehabt. Ich hätte demzufolge das oben über diesen Punkt geäufserte fortlassen können, aber ich wollte nebenbei zeigen, wiesehr in Betreff jener Verhältnisse ein Dokument geeignet sei das andere aufzuklären.

Was das viro provido anlangt, so ist dies nur ein Ehrentitel, etwa gleich mit viro spectabili. Doch kommt er mir für Michelangelo hier zum erstenmale vor. Auch der Zusatz von laico ist mir sonst nicht aufgestofsen. Augustinus Chisius ist der berühmte Chigi, für den Raphael so viel gearbeitet hat.

Major Kühlen besitzt aufser diesen Manuscripten noch einen Brief und einen Contract Raphaels, beide auf den Bau des Sanct Peter bezüglich und von Interesse. Doch ist die Veröffentlichung dieser Blätter einstweilen noch seinen Wünschen entgegen. Das wichtigste jedoch was Major Kühlen mit nach Deutschland gebracht hat ist eine Skizze, Skelettstudie der zusammensinkenden Jungfrau in der Grablegung. Sie zeigt mit welcher Gründlichkeit Raphael bereits in Florenz die anatomischen Vorarbeiten zu seinen Gemälden betrieb. Der Anstofs dazu konnte von Michelangelo ausgehn.

Aus Bologna empfange ich eine Photographie des von Michelangelo dort für den Sarkophag des Heil. Domenico gearbeiteten knienden Engels. Ich hatte das Werk selbst bisher nicht gesehn, aber weder Beschreibungen noch Abbildungen nach voraussetzen dürfen wie schön es sei. Gesicht und Hände, Faltenwurf und technische Ausführung zeigen bereits eine Meisterschaft, gegen die nichts Gleichzeitiges aufzukommen im Stande gewesen wäre. Die Eifersucht der bologneser Bildhauer, welche Michelangelo nach Vollendung der Arbeit durch Drohungen zum Fortgehen zwangen, erscheint nun als ein sehr erklärliches Gefühl.

Digitized by Google

Die italienischen Texte

für den Aufsatz über Michelangelo's Haus, im ersten Hefte.

I.

Dichiaramo per la presente polizza, come Messer Leonardo del già Bonarroto de' Bonarroti, cittadino fiorentino, volendo riconoscere e continuare la amicizia che Messer Daniello Ricciarelli da Volterra ha continuato molti anni seco, etiam et con Messer Michelagnolo suo zio, bona memoria, e mettere a custodia piuttosto che a pigione della sua casa in Roma una persona amorevole, nella quale possa confidare sicuramente, che debbe non pure conservarla, ma ridurla anche in migliore stato con li danari della infrascritta moderata pigione: concede dico, detta sua casa, posta nel rione di Trevi, presso Santa Maria di Loreto, confinante da una banda con li beni di Giovanni Battista Zannuzi, dall'altra con li beni di Madonna Diana de Bargellis, moglie di Tarquinio Casale, e della parte di dietro con lo orto del capitano Papinio Capiciucco e le monache di San Giovanni Battista, dinanzi con la strada pubblica incontro al palazzo del vescovo Zambicaro e altri più vari confini al detto Messer Daniello Ricciarelli da Volterra, per anni novi prossimi futuri da commincìarsi a dì primo di maggio detto 1564, e come seguitò da finirsi con ricognizione piuttosto che nome di prezzo di scudi trentacinque, di Giulj dieci per scudo all'anno, da pagarsi di sei in sei mesi, anticipata soluzione, secondo la usanza di Roma, liberamente e senza alcuna eccezione: con dichirazione, che per evidente utilità e miglioramento di detta casa, possa il detto Messer Daniello prevalersi e spendere in essa i detti scudi trentacinque di pigione all'anno, et di detta spesa tenerne e renderne fedele conto al prefato Messer Leonardo: quale in tal caso promette farla buona, e scomputarla sopra la detta pigione: e con patto espresso, che accadendo che esso M. Leonardo solo, o con sua famiglia, volesse venire a Roma per suoi negotj, o per altro, gli siano riservate libere tutte le stanze della Torre, e luogo anche da potere tenere due cavalcature in

stalla, e con dichiarazione ancora, che detto Messer Daniello non possa appigionare ad altri le due casette appartenenti e congiunte a detta casa, se non di anno in anno; una delle quali abitava Pierluigi Gaita: l'altra Aquina, moglie già di maestro Antonio muratoro, e oggi di Giovanni cavatore di pozzolana, a' quali già Messer Michelagnolo suo zio aveva concedute dette casette per abitarle a beneplacito suo: e similmente con patto espresso, che detto Messer Daniello non possa appigionare ad altri per alcuno spazio di tempo la detta casa principale, nè meno le stanze della Torre, che Messer Leonardo si ha riservate quando gli accorra venire a Roma, come di sopra è detto: e caso che M. Daniello contravenisse questo patto si intende subito esser finita la locazione di detta casa, et così delle altre due casette soprascritte appigionate ad altri come di sopra; e perchè Messer Leonardo lassa in detta casa diverse masserizie, legnami, e ferramenti, come si contiene in uno inventario sottoscritto di mano di detto M. Daniello, esso promette averne buona cura, e rendere conto, e restituirlo tutto, o in parte, ad ogni beneplacito e volontà del pfto Messer Leonardo, quale si contenta che frattanto M. Daniello possa usarle e servirsene a suo piacere. — Le quali tutti soprascritte condizioni il pfto M. Daniello promette inviolabilmente al detto M. Leonardo osservare e mantenere senza alcuna eccezione, perchè così sono stati d'accordo: e inoltre promette il detto M. Daniello, finito il detto tempo di nove anni, restituire al detto M. Leonardo la detta casa senza replica, o contradizione alcuna, e così M. Daniello renunzia sopra di ciò a qualsivoglia legge, statuto e decreto fatti e da farsi in favore degli inquilini: laquale restituzione s'intende con porte, finestre, serrature, chiavi e altro pertinente a detta casa: dentro laquale, nè in alcuna parte di essa, non sia lecito, nè permesso al pfto M. Daniello cavare, nè far cavare senza espressa licenzia di M. Leonardo: il quale in evento di sua morte vuole che li suoi eredi siano obbligati mantenere la detta casa nel modo predetto, e per il detto tempo di novi anni al pfto M. Daniello: il quale al incontro vuole, che in evento di sua morte, la detta locazione si intenda subito finita, ancora che non fussi finito il detto tempo di nove anni: e che li suoi eredi non possono per virtù della presente continuare, nè pretendere nella detta locazione, e così si obbligano e promettono ciascuna di dette parti respettivamente osservare inviolabilmente, volendo, che la presente

ogni cosa, ma la lungezza in che mi tengono questi padroni franzesi a far questo benedetto getto è causa che ancora si ha a fare, e similmente è causa che le due teste non son gettate perchè aspettavo di far la lega di certo metallo. Ma se io vedrò che la cosa vadi troppo in lungo, io mi risolvèro a gettarle, chè già le forme sono a tal termino che presto presto si possan finire. Non voglio aspettare più altro che una risposta del Signor Orazio Rucellai il quale si trova appresso alla Regina, e spero che faccia buon officio per quest'opera, e che me'n abbia in breve a dar resoluzione, che subito, avuta questa risposta, io non aspetterò più a gettarle, e' sia come si voglia. Qnanto alla cosa del metallo non occorre visare (fesare) a cosa nessuna chè v'ogni cosa. Circa al far formare la Madonna di basso rilievo, poichè adesso è in mano di Messer Giorgio, sebben non v'è il Marignello, sarebbe forse bene, innanzi che la renda, farla formare a qualcuno altro, chè non può essere che Messer Giorgio non abbia conoscenza di qualche persona atta a fare tal effetto, chè in vero il formare non vuol altro che diligenzia.

Se voi vedete di poter far che la si facci, a me sarà molto caro. E raccomandate(mi) a Messer Giorgio strettamente, e a voi stesso mi raccomando.

Di Roma il dì 11 di febbraro 1565 in Roma

Vostro affezionatissimo e vero amico
Daniele Riciarelli.

Al molto magnifico e mio osservandissimo
Messer Lionardo Buonarrota Fiorenza.

III.

Molto magnifico e onorando Messer Lionardo.

Jo ho ricevuto qui la soma del Trebbiano che voi ne indirizzaste per Domenico da Settignano (Seligne), il quale ha servito benissimo e fedelmente come è solito. Arrivò qui il dì 22 di giugno, e se bene io ero a San Giovanni in casa, ci sta Jacopo con le sorelle, sicchè fù custodito benissimo per finchè io tornai la sera a notte. La mattina seguente a buon' ora fù eseguito quanto mi ordinate, cioè ne mandai i dieci fiaschi a Messer Federigo che fu medico del Reverendissimo Cardinale di Carpi, buona memoria, e fiaschi

polizza abbia forza di istrumento rogato in ampliore forma etc. etc. etc. E per fede del vero, io Diomede Leoni Senese, a richiesta di ambedue le dette parti, ho scritta e sottoscritta la presente di mia propria mano, dì, mese, e anno sopradetti in Roma.

Jo Diomede Leoni ho scritta e sottoscritta la presente di mia mano propria.

Jo Leonardo Bonarroto de' Bonarroti fiorentino sono contento e mi obbligo a quanto in questo si contiene, e per fede o fatto la presente soscrizione di mano propria questo dì sopra detto in Roma.

Jo Daniello Riciarelli da Volterra sono contento e mi obbligo a quanto in questo si contiene, e per fede del vero o fatto la presente di mia propria mano questo dì et anno soprascritti in Roma.

Jo Jacopo del Duca siciliano, fu presente a quanto di sopra.

Jo Jacopo di Rocheti romano, fu presente a quanto di sopra.

II.

Molto magnifico e onorando.

Molto più e con ragione dovete maravigliarvi voi, non vi avendo scritto io già tanto tempo. Ma certo è che la causa di sì lungo silenzio principalmente è stata la mia indisposizione, e anco che io mi son fidato molto del buono offizio che ha fatto sempre per sua cortesia Messer Diomede in fra di noi, che me credo che abbiate fatto voi ancora.

Arò molto caro di sapere i nomi dei scultori che hanno a fare le tre figure del sepolcro, e anco arei caro vedere un poco di schizzo di tutta l'opera, e sapere il nome delle tre statue; mi piace molto che la cosa cammini in quel modo che ragionammo già insieme, perchè non potrà riuscir se non con onore e utile vostro benissimo, il che desidero di continuo.

Jo ho fatto dibattare (Jo ho fattoti patare) gli alberi dell' orto, e deradare ancora tanti di quei lauri che toglievano il sole agli altri alberi. Feci ancora coprire la scala, siccome fu ragionato; non ho già fatto impianellare il tetto della sala perchè desideravo metter in opera del mio lavoro, e speravo che a quest'ora fusse fatto

otto al nostro Messer Diomede, e sei a Messer Tommaso de' Cavalieri, quattro ai due Jacopi, e a tutti è stato gratissimo presente, sì per venire onde e' viene, e sì per la rimembranza di quella sacrata memoria, e sì per essere della sorte che è, dico, perfettissimo. Tutti hanno vi ringraziato, e credo lo faranno ancora con lettere. A me ne son restati fiaschi undici, che ho messo in una cantina a monte Cavallo la quale è freschissima, con speranza che e' vi stia tanto che io ne possa bere, e non assaggiare, come adesso fo per amor della mia testa. E vi ringrazio quanto più posso e so, chè solo l'odore par che vi abbia gli spiriti. Per quella di Messer Diomede darò notizia a pieno del tutto. Di Roma il dì San Giovanni. Che Dio vi contenti.

Vostro affezionatissimo
Daniel Ricciarelli.

Die Orthographie dieser Briefe sowohl als des Contractes habe ich modernisirt. Bei den vorhergehenden auf Raphael und Michelangelo bezüglichen Stücken dagegen genau abdrucken lassen was vorlag, nur dafs die Abkürzungen aufgelöst worden sind.

Das 'a giappe a giappe', das ich im Sonette Bramantes nicht erklären konnte, ist eine, wie man mir mittheilt, heute noch in Mailand gebräuchliche Redensart, welche 'in tausend Fetzen' bedeutet.

Als ein seltsames Zeichen der vorn erwähnten Unfähigkeit der allerneuesten Kunst, biblische Erzählungen überzeugend zur Anschauung zu bringen, sehe ich den Versuch eines englischen Künstlers an, die Geschichte Josephs im Geiste altägyptischer Kunst und mit dem ganzen Reichthum ihrer Farbenornamentik ausgestattet, darzustellen. In einer Reihe farbiger Steindrucke empfangen wir hier die Schicksale Josephs als wären sie von gleichzeitiger Hand an die Wände eines Grabes gemalt und heute aufgefunden worden. Und was das auffallendste ist: diese Blätter machen eine unmittelbare Wirkung und flöfsen, durch eine unserer Zeit klug angepafste, freilich aufser allem Bereiche der Kunst liegende Täuschung, ein Gefühl von Wahrheit ein.

Der Titel des Buches ist: The History of Joseph and his Brethren. London. Day & Son.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. III. März. 1865.

Vasari ist unzuverlässig und man beseitigt seine Angaben sobald sie mit Dokumenten, ja wenn sie nur mit dem Augenschein in Widerspruch stehn. Crowe und Cavalcaselle (ich nenne der Kürze wegen in der Folge immer nur den ersteren) gehen in ihrer History of painting davon aus, daſs es heute sogar nicht mehr genügen könne, Vasari's Erzählungen mit corrigirenden Anmerkungen herauszugeben: die Geschichte der florentinischen Kunst müsse ganz von frischem aufgebaut werden.

Mir scheint dies der richtige Standpunkt. Allein die Unbarmherzigkeit, mit der hier zu Werke gegangen werden muſs, wird Eins dennoch nie ganz ertödten können: ein menschliches Gefühl, das zuweilen Sympathien in uns aufrecht hält, die, persönlich gleichsam, ganz anderm Grund und Boden entspriefsen als dem den die Wissenschaft zugerichtet hat. Vasari nennt in seiner Lebensgeschichte des Niccolo Pisano einen Bildhauer Namens Fuccio. Dieser soll nun niemals existirt haben. Crowe spricht das ohne weiteres aus, und Schnaase in seinem letzten Bande giebt dieselbe Meinung. In der That, der Mann ist nirgends nachzuweisen als in einer florentiner Inschrift, die offenbar nichts mit ihm zu thun hat. Denn es scheint fest zu stehn daſs der in ihr genannte Fuccio nicht der technische Erbauer sondern der Gründer des Gebäudes war auf dem er zu lesen steht, und ferner, es erscheint nicht minder annehmbar, Vasari sei eben durch diese miſsverstandene Inschrift zur Erschaffung des Meisters verleitet worden. Damit fiele der Lebenslauf, den er ihm andichtet, in Nichts zusammen.

Allein es hat etwas der menschlichen Natur widerstrebendes, einen Mann, der dennoch vielleicht gelebt haben könnte und dem sogar das Lob ertheilt wird einer der ersten Künstler seiner Zeit

gewesen zu sein, so nachträglich hinzurichten gleichsam, ihn auszuweisen wie ein Gespenst das sich unter einst Lebende eingeschlichen. Es liegt für mich etwas mörderisches in dem allzu abgekürzten Verfahren mit dem Fuccio abgethan werden soll. Ich meine, es könnte, bevor dieses Verdikt Gültigkeit empfängt, der Versuch gewagt werden, Fuccio das Bürgerrecht im Gebiete der Unsterblichen aufrecht zu erhalten. —

Crowe's Werk und Schnaase's letzter Theil ergänzen sich vortrefflich. Beide Bücher, unabhängig von einander niedergeschrieben, behandeln dieselbe Zeit. Schnaase von höherem Gesichtspunkte aus, wie das dem Deutschen zukommt, Crowe mit mehr Detail. Beiden mufsten sich dieselben Fragen aufdrängen. Oft genug beantworten sie sie in verschiedener Weise. Es trifft sich sehr glücklich für den Leser: er lernt die Sache von zwei Seiten kennen; und ferner, was éin Buch nicht so deutlich sagen könnte (weil éin Buch den Gegenstand immer zu erschöpfen scheint), sprechen beide zusammen um so schärfer aus: dafs noch viel zu thun sei bevor man abzuschliefsen wagen dürfte. Denn darüber kann kein Zweifel herrschen: die Kenntnifs und Ausbeutung der Monumente sowohl als der Urkunden, auf deren Augenschein und Untersuchung beide Autoren arbeiten, wurde keineswegs zum äufsersten getrieben. Es sind immer nur Anfänge. Es bleibt Nachfolgenden zu thun übrig.

Gerade die Frage, die sich, wo von Fuccio die Rede sein soll, als eine der wichtigsten darbietet, dürfte noch mancherlei Antwort erfahren bevor sich die Welt darüber beruhigen wird: wie sind die Anfänge der modernen Sculptur zu erklären.

Woher stammt bei Niccolo Pisano, demjenigen mit dem sie zu beginnen scheint, die plötzliche Vollendung des Technischen, das Verständnifs der Marmorbehandlung, die Nachahmung der antiken Arbeit? Stand er allein, und nur das zufällige Beispiel byzantinischer Künstler, verbunden mit dem ebenso zufälligen Auftauchen antiker Werke in Pisa, erhob ihn zu hohem Aufschwunge? So erzählt Vasari. Schnaase und Crowe sind verschiedener Ansicht darüber.

Schnaase begnügt sich damit, die Frage überhaupt aufzustellen. Weder die Anwesenheit byzantinischer Künstler in Pisa hält er für erweisbar oder nur wahrscheinlich, noch den Einfluſs deutscher Meister für anzunehmen. Er meint (pag. 320) die bloſse Nachahmung antiker Bildwerke erkläre Niccolo Pisanos Anschauung genug-

sam; nicht auf seine Lehrmeister, sondern darauf komme es an, welche antike Werke er vor Augen gehabt. Hier nennt er nun Rom zunächst als den Ort wo Niccolo der antiken Kunst näher gerückt sei, die er, nachdem soviele Generationen stumpf daran vorübergegangen, mit empfänglicherem Blicke angesehn. Die Frage jedoch, welche Werke damals in Rom zu Tage gestanden, läfst Schnaase fast unberührt, schränkt auch an einer andern Stelle seines Buches den Einfluſs dieser Werke sehr ein. Jene Empfänglichkeit Niccolos für die Schönheit, sagt er (pag. 322), sei keineswegs als so selbstverständlich anzusehn. Es bedürfe nicht bloſs eines schönen Objektes und eines empfänglichen Blickes: die ganze Zeit müsse dazu helfen dieses Verständniſs zu ermöglichen, und ob die Zeit Niccolos das vermocht, sei zweifelhaft, ja vielmehr das Gegentheil anzunehmen. Denn Niccolo habe nicht in antikem Geiste gearbeitet, nur die technischen Griffe habe er den Alten abgesehn, das eigentlich Ideale ihm ferngelegen. Die Arbeit seiner Schüler zeige dies am deutlichsten.

Schnaase stellt mithin zwei Fälle hin. Zuerst spricht er von einer directen, absoluten Wirkung des Anblickes antiker Werke, sodann aber beschränkt er diese Wirkung nur auf die äuſserliche Technik. Nicht der Geist der Werke, ihre Schönheit, sozusagen ihre höhere künstlerische Existenz, sondern das rein Handwerksmäſsige daran habe den pisanischen Künstler zur Nachahmung gereizt, und die Zeit selbst, in der er lebte, ihm diese Beschränkung auferlegt. Gleichsam als hätte der Druck der geistigen Atmosphäre damals weder den Antiken gestattet, ihren tieferen Inhalt auszustrahlen, noch dem lernenden Künstler erlaubt, mehr von ihnen zu begehren und anzunehmen.

Dieser Contakt zwischen Rom, seinen antiken Werken und Niccolo würde demnach zwischen 1225 und 35 etwa, wo Niccolo 15 bis 25 Jahre zählte, stattgefunden haben. Indessen Niccolos frühestes Werk welches seine Annahme antiker Technik zuerst glänzend aufweist, stammt aus dem Jahre 1260. Wir sind im Dunkeln darüber, was er bis dahin gethan, wo und wie er gearbeitet. Nichts allerdings verbietet uns anzunehmen, was Schnaase aufstellt, daſs Niccolo sich bis zu seinem vierzigsten Jahre eben zu der Vollendung im Technischen aufgebracht, deren völliges Eintreten in so späte Jahre fällt; allein unverwehrt ist, hierüber anderer Meinung zu sein.

Denn weder wissen wir von dieser römischen Reise, (Vasari darf nicht citirt werden), noch welche Werke er dort gesehn haben könnte. Dann aber, auch diese Theorie von der Beschränkung durch die Zeit, so richtig sie im allgemeinen sein mag, sowenig erlaubt sie specielle Folgerungen. Man kann sagen, das Verständniſs muſste fehlen damals, nicht aber den Punkt angeben, bis zu dem es sich enthüllt haben könnte. Für andere Zeiten vielleicht, aber nicht für diese, die noch ein solches Räthsel ist. Ich stelle einen andern allgemeinen Satz auf: Wo ein Aufschwung im Gebrauch der Technik stattfindet, dürfen immer Ideen vorausgesetzt werden, zu deren Darstellung es den Meister drängte, die er jedoch mit der vorhandenen Technik nicht wiederzugeben vermochte, die ihn also zu suchen zwangen. Das allein hätte Niccolo bewegen können, sich die Mittel der antiken Meister anzueignen. Welche Ideen aber waren es, die ihn diese höhere Fertigkeit zu gewinnen drängten? Die Abwesenheit jedes christlichen Gefühls in seinen Werken wird von Schnaase scharf betont. Die Ideen fehlten offenbar. Es wäre also nur der unbestimmte Reiz der vortrefflicheren Arbeit gewesen, die Schönheit. Und diese nun hätte er nur in so beschränktem Maaſse von der Antike lernen dürfen, daſs die Nachahmung so gut wie gar nicht zu erkennen war? Und dies zu einer Zeit wo in Deutschland und Frankreich die Sculptur bereits hoch stand? War der Druck der Zeiten um soviel stärker in Italien? Muſste er es sein? All diese Möglichkeiten tragen nichts in sich, das ihnen verwendbaren positiven Gehalt verliehe, sie sagen mir nur das Eine: daſs Niccolo weder selbst gesucht noch entdeckt, sondern bei einem Meister gelernt habe, dem er die Anwendung der technischen Handgriffe abgesehn die wir mit Staunen bei ihm wahrnehmen; und daſs, da byzantinische Bildhauer in Pisa höchst problematisch sind, dieser Meister anderweitig zu suchen sei.

Man erwäge: Niccolo arbeitet weder im christlichen, noch im antiken Geiste, es handelt sich um reine Aeuſserlichkeiten. Nichts aber ist sosehr das Zeichen einer Schule. Das erste was wir bei ihm, nähmen wir ihn für einen beschränkten Autodidakten, zu erwarten hätten, wäre in der Auffassung und Stellung der Figuren Nachahmung antiker Muster. Denken wir uns heute ein Land das in Betreff der Kunstübung im Rohesten läge: sagen wir, in einer abgelegenen amerikanische Binnenstadt, mit wachsendem Reichthum aber

und luxuriösen Liebhabereien, säfse ein talentvoller Steinarbeiter. Eine Ladung Gypsabgüsse von Antiken verirrten sich dahin. Der Mann stände wie entzückt. Würde nun blofs die äufsere Arbeit, das Glätten, das Aushohren, das Legen der Gewandung Gegenstand seines Lernens sein, er sich dagegen was die Stellungen anlangt an die Natur oder andere Muster halten? Ich glaube in jedem Stücke seiner neuen Werke würde sich die Nachahmung gerade der körperlichen Stellungen sosehr erkennen lassen, dafs ein einigermaafsen geühter Blick auf der Stelle die nachgebildeten Originale herauserkennen müfste. Nicht nur würde der Mann gänzlich von diesen Vorbildern befangen sein, sondern sogar wenn ausdrücklich 'Natur' verlangt würde, diese kaum anders mehr als im Lichte jener Antiken zu sehen vermögen: er würde die Natur zu gehen glauben und dennoch nur jene Werke reproduciren. Das Technische dagegen ginge ihm erst in zweiter Linie auf. Nicht an der Glätte der Fleischpartien, den wundervollen Rundungen, den ausgehohrten Tiefen, sondern an einer viel ungeschickteren, rohen aber idealen Aehnlichkeit würde man gewahren was er vor Augen gehaht. Höhere technische Behandlung kann immer nur dann erst Gegenstand ausschliefslicher Nachahmung sein, wenn hereits eine prononcirte, zwingende Kunstrichtung herrscht, stark genug den nachahmenden Künstler an sich zu ketten und ihn dem höheren Einflusse der Werke von denen er lernt unzugänglich zu machen.

Nichts dergleichen aber in Pisa. Niccolo taucht aus rohen Anfängen dort als der erste auf. Und deshalh: Schnaase's Idee will mir nicht scheinen. Niccolo mufs irgendwo in die Schule gegangen sein.

Wo aber? Wo arheitete er bis zu so vorgerückten Jahren? Vasari giebt ihm genug zu thun. 1225—1231 in Bologna den berühmten Sarkophag des heiligen Domenico. Dieser jedoch wird heute in die sechziger Jahre gesetzt, und zwar auf Grund sicherer Dokumente*). 1221 soll Niccolo hei der Krönung Kaisers Friedrich in

*) In Betreff der Arca di San Domenico erlaube ich mir hier einige Bemerkungen noch. Bekanntermafsen wird die Rückseite dieses Sarkophages dem Niccolo Pisano nicht, dagegen dem Fra Guglielmo zugeschrieben, einem Mönche und vielbeschäftigten Bildhauer jener Zeiten, und zwar auf zwei Stellen einer alten Chronik des Klosters hin, dem er angehörte, von Marchese mitgetheilt. Sie lauten:

March. I. 397. Frater Guiglielmus conversus magister in schultura peritus,

Rom gewesen, mit ihm nach Neapel gegangen und dort eine Reihe Bauwerke ausgeführt haben, bei denen sämmtlich Schulz jedoch, (in seinem bekannten Werke über Unteritalien) Niccolos Mitarbeiter-

multum laboravit in augmentando conventum. Hic cum beati Dominici corpus sanctissimum in sollempniore tumulo levaretur, quem sculpserant Magistri Nichole de Pisis, Policretior manu, sociatus dicto architectori, clam unam de costis sanctissimis de latere ejus extorsit, non memoria magistri Ordinis cum excommunicatione lata praecepti, qui tunc cum generali capitulo Bononiae praesens erat.

Die zweite Stelle: Frater Guillelmus conversus, sculptor egregius, cum Nicholaus Pisanus, Patris nostri Dominici sacras reliquias in marmoreo, vel potius alabastrino sepulcro a se facto collocaret, praesens erat, et ipse adjuvabat anno 1267, tempore F. Johannis Vercellensis, Magistri Ordinis, qui tunc cum capitulo generali Bononiae praesens erat. Licet autem idem magister, sub poena excommunicationis, praecepisset, neminem de sacris reliquiis quippiam subripere, hic tamen Guillelmus, vel praecepti immemor, vel pium arbitratus furtum, clam costam unam subripuit.

Die Uebertragung der Gebeine fand statt den 5. Juni 1267. Niccolo Pisano, welcher den 29. Sept. 1266 der Kanzel von Siena wegen contrahirte, soll als 1266 bereits in Siena anwesend, den Sarkophag nicht 1267 haben vollenden können. Daraus und aus dem Obigen schlofs man nun, Guglielmus habe ihn beendigt, d. h. jene vierte Seite gearbeitet.

Alles dies ist möglich. Allein aus den angeführten Stellen folgt es nicht. Im Gegentheil, die zweite sagt ausdrücklich, Niccolo Pisano habe die Uebertragung geleitet, und Guglielmus sei ihm nur zur Hülfe beigegeben worden. Und die erste, wenn wir sie im Lichte dieser zweiten unbefangen ansehen, sagt genau dasselbe; das sculpserant Magistri Nichole erscheint als einfaches Versehen des Schreibers, welcher sculpserat Magister Nicholas hätte schreiben müssen, und den vielleicht eine misverstandene Abkürzung irre machte. Die Annahme, jene vierte Seite des Sarkophags sei nicht von Niccolo sondern von Guglielmus gearbeitet worden, kann ja aus inneren Gründen doch immer festgehalten werden, nur möge man gerade diese beiden Stellen dafür nicht als Beweise geben.

Crowe (I, 140) behauptet dagegen, ohne weiteres als allgemeine Gründe vorzubringen, der ganze Sarkophag rühre von Guglielmo her; Niccolo habe nur the designs and composition of reliefs geliefert. Dies aber steht nicht nur mit obigen Stellen in direktem Widerspruch, sondern wird auch von Marchese nicht behauptet. Crowe hätte, scheint mir, seine Meinung begründen und, da ihm die Stellen der Chronik bekannt waren, aussprechen müssen warum er sie ignorirte. Er erwähnt ihrer nur beiläufig.

Schnaase (I, 313) beginnt damit, einer Ansicht Försters entgegen zu treten, welcher Magistri Nichole de Pisis mit „Meister aus der Werkstatt des Nicola Pisano" übersetzen wollte. Die Gründe mit denen diese Auffassung zurückgewiesen wird, sind ganz schlagend. Dagegen will Schnaase Marchese's und Bonaini's Construction nicht gelten lassen, welche Policretior mann und sociatus auf Guglielmus, architectori dagegen auf Nichole beziehen wollen. Schnaase will construiren als hätte erzählt werden sollen: arca, quam sculpserant idem Guglielmus et Magister Nicolaus de Pisis, Policretior manu, sociatus dicto architectori (Fratri

schaft für eine unerwiesene erklärt. Was Vasari dann ferner noch durch ihn entstehen läfst, sind Kirchen, Klöster und Paläste in Toskana, eine, wäre sie verbürgt, lange Jahre sehr wohl ausfüllende Thätigkeit, die jedoch gleichfalls in all ihren einzelnen Fällen bestritten wird. Nur eine einzige Sculptur liegt vor: die, von Förster in's Jahr 1233 gesetzte Kreuzabnahme, ein Basrelief am Portal der Kirche San Martino in Lucca. Auch Schnaase bezeichnet dasselbe als Niccolos Jugendarbeit und setzt es ins nämliche Jahr. Deshalb, wenn etwa bewiesen werden sollte, Niccolo sei bis 1260 gar nicht in Toskana anwesend gewesen, so würde jedenfalls das luccheser Basrelief vorher zu beseitigen sein.

Schnaase's Angaben über diese Arbeit, von der leider weder Abgufs noch Photographie vorliegt, erheischen jedoch genauere Untersuchung. Wir empfangen von ihm (p. 303) dafs sie, wie bemerkt, von Förster in's Jahr 1233 gesetzt werde, dafs aber, wenn Förster diese Zahl für urkundlich erwiesen ausgebe, dem entgegenstehe, dafs weder Förster noch sonst irgend Jemand diese Urkunde mittheile. Allerdings finde sich '1233' auf dem das Basrelief tragenden Por-

---

Guglielmo scil.) Die Construktion sei zwar etwas schwierig, allein gerade defshalb vom Abschreiber misverstanden worden.

Es scheint übersehen zu sein, dafs bei dieser Construktion, selbst wenn man sie gelten lassen wollte, jedenfalls noch ein Pronomen nach sculpserant einzuschieben wäre: es müfste dastehen: quam sculpserant ipse et Magister Nicolaus de Pisis etc.; denn nach sculpserant ein Colon oder Semicolon zu setzen und Magister Nicholaus Policretior manu sociatus dicto architectori gleichsam als eine italienische Nominativ-Construktion zu fassen: etwa als stände da, Magistro Niccolò essendo compagno di questo architetto, wäre doch kaum zulässig.

Aber es spricht noch ein zweites dagegen. Schnaase will Policretior manu übersetzen als wäre Policretior ein Comparativ von Policletus (die Versetzung des r für l kommt häufig vor), und bedeute dafs Niccolo 'der berühmtere' gewesen, berühmter nämlich als Guglielmus. Nun könnte man policretior als Comparativ von *πολυκλὴς* bilden, doch ist dies Wort nicht in das mittelalterliche Latein übergegangen; dagegen der Name Policletus gleichsam als ein die bildhauerische Berühmtheit bedeutendes Wort aufgefasst, machte die Construktion des Gedankens fast unmöglich. Aufgelöst müfste es etwa heifsen: manu promptior et fama clarior Policleto, was in Policletior manu zusammengezogen so viel ich weifs ohne Nebenbeispiel wäre. Ich glaube es empföhle sich, policretior als comparativ von polichrestus zu nehmen. Construirt man darauf wie Marchese und Bonaini vorschlagen, so gewinnen wir den Sinn, Guglielmus sei als derjenige der am geschicktesten dazu sich vorfand, Niccolo bei der Uebertragung der Gebeine in den Sarkophag beigegeben worden und habe bei dieser Gelegenheit den Diebstahl vollführt. Und dies stimmte dann genau mit der zweiten Erzählung der Klosterchronik, wo in andern Worten dasselbe gesagt wird.

tikus. Auch solle sich diese Zahl einem gewissen Padre Poggi zufolge auf das Basrelief beziehen. Die Nothwendigkeit eines Zusammenhanges zwischen Basrelief und Jahreszahl geht daraus jedoch für Schnaase nicht hervor, er spricht vielmehr offen aus, Försters Behauptung sei eine irrige, nnd die Annahme, das Basrelief gehöre in's Jahr 1233 solange eine willkührliche bis sie durch andere Gründe belegt werden könne. Während Schnaase jedoch so in einer Anmerkung urtheilt, lesen wir dagegen im Texte seines Buches: 'Schon im Jahre 1233 arbeitete er, wahrscheinlich noch sehr jung, nach Vasari's, aus inneren Gründen wahrscheinlicher Annahme, eine Kreuzabnahme über dem Portal zu Lucca (d. h. der Kirche S. Mortino zu Lucca), die wir noch besitzen.' Hierzu bemerke ich, dafs Vasari Niccolo nur als Urheber des Basreliefs, keineswegs aber eine Jahreszahl nennt. Höchstens könnte man sagen, Vasari habe, da er kurz darauf von einem Werke redet welches Niccolo um 1240 ausgeführt, damit andeuten wollen dafs das luccheser Basrelief vor 1240 zu setzen sei. Indefs Schnaase sagt nichts hiervon, wird auch kaum so gerechnet haben, da auf Vasari's Zeitangaben nicht der geringste Verlafs ist. Was ich zeigen wollte war dies: Schnaase setzt lediglich aus 'inneren Gründen', sowohl was das Jahr als die Arbeit überhaupt anlangt, dies Basrelief in Niccolo's Jugendzeit, gesteht ein, dafs keine andere Angabe hierfür als Beweis zuzuziehen sei, hält jedoch diese inneren Gründe für ausreichend, das Werk nun doch in das Jahr zu setzen, in das es von Förster gesetzt wird.

In der Folge beschreibt er das Basrelief. 'Gehn wir, sagt er (p. 306) nun zur Betrachtung der Werke über, so ist die Kreuzabnahme von 1233 ein Jugendwerk, an welchem Niccolos eigenthümliche Richtung zwar schon erkennbar, aber noch nicht völlig ausgebildet ist, sich noch nicht so weit wie später von der Ueberlieferung abgelöst hat.' Er führt darauf eine ehmaliger Zeit in Florenz befindlich gewesene, von Förster zuerst citirte Kreuzabnahme an, bemerkt die Aehnlichkeit beider Werke in den Motiven der Composition, will jedoch, Förster entgegen, kein direktes Schulverhältnifs zu dem Meister dieser Arbeit zugestehen. Trotzdem läugnet er den Zusammenhang nicht, die Uebereinstimmung sei zu schlagend. Uebrigens habe Niccolo ebensowenig genaue Naturstudien gemacht als dieser sein Vorgänger, noch könne auch von Nachahmung der Antike die Rede sein. 'Aber dafs Niccolo das Bedürfnifs gröfserer Natur-

wahrheit und Naturkraft gehabt hatte und dafs die vollere Bildung und Gewandung und die gedrängte Anordnung römischer Sarkophagreliefs ihn angezogen und ihm tiefen Eindruck gemacht, ist augenscheinlich.'

Ich gestehe, dafs ich nicht im Stande bin aus all diesem Schnaase's positive Meinung zu erkennen. Er setzt das Basrelief nicht in's Jahr 1233, und thut es doch; er räumt die Nachahmung eines älteren toskanischen Werkes nicht ein, und thut os doch; er spricht vom Bedürfnifs nach Naturwahrheit, und läugnet Naturstudien; er will nichts wissen vom Einflufs der Antike, und findet den tiefen Eindruck antiker Sarkophage augenscheinlich. Hören wir dagegen Crowe.

Auch er führt (p. 120) jene Jahreszahl 1233 an, jedoch nur als Erbauungsjahr des Portikus an dem sie steht, und als Zeitbestimmung für daranbefindliche rohe Sculpturen (welche Schnaase anderorts erwähnt). Er bespricht darauf das von Förster citirte toskanische Basrelief und kommt zum Schlusse dafs von Einflufs oder Zusammenhang gar keine Rede sein könne. Die Zahl 1233 aber und Niccolos Basrelief in Verbindung zu bringen liegt ihm so fern, dafs er sowohl Försters darauf Bezügliches wie auch Vasari's Erwähnung ganz bei Seite liegen läfst. Vielmehr dieses Basrelief, nach Schnaase das Anfangswerk dos 'jüngorn Niccolo', betrachtet Crowe als die Krone der künstlerischen Thätigkeit des Meisters, als die Erfüllung dessen was seine übrigen Werke versprochen. Und in diesem Sinne schliefst die schwungvolle Beschreibung der Composition mit folgenden Worten: 'Verglichen mit den früheren Arbeiten von Pisa und Siena, wird 'man zugeben dafs der Künstler sich stufenweise von der ihm an-'klebenden Nachahmung, welche an und für sich schon den Charak-'ter von Schularbeit aufprägt, freigemacht, und, durch Naturbetrach-'tung gestärkt, seinen Gestalten kraftvolle lebendige Bewegung ein-'geflöfst hat. Dies letztere allerdings in der Art, dafs ihm, wie 'später Donatello und Michelangelo, das eigentlich religiöse Gefühl 'fremd blieb.'

Die Ansichten stehen sich schroff gegenüber also. Eine Mitte zu finden würde ganz unmöglich sein. Zugleich aber liegen die Dinge so, dafs es nur für den, der augenblicklich in Toskana anwesend, das Material neu untersuchen kann, möglich wäro sich ein Urtheil zu bilden. Denn wie sollen sich diesem Zwiespalt gegenüber diejenigen verhalten welche weder einen Abgufs noch eine gute

Photographie des Werkes vor Augen haben? Es würde unkritisch und unwissenschaftlich sein, zwischen beiden Autoren zu wählen ohne selbst geprüft zu haben.

Dennoch ist hier wohl eine Anlehnung erlaubt. Crowes Buch ging offenbar aus sehr gründlichen, an Ort und Stelle gemachten Beobachtungen hervor, und dem entspricht die Entschiedenheit mit der er sich ausspricht. Schnaase dagegen sagt nicht bis wie weit er das Basrelief selbst untersucht habe, sicherlich kennt er es und giebt nichts was nicht auf eigner Beobachtung beruhte*). Er redet später von der 'Schönheit und Bestimmtheit' des Werkes. Allein was seiner Meinung das Gewicht nimmt, ist der Mangel an Präcision. Wollte man ihm beistimmen, man würde kaum wissen was man damit unterschriebe. Crowes Urtheil dagegen erhält dadurch einen Zuwachs an Bedeutung, daſs er, was Schnaase nicht berührt, die rein technische Behandlung sehr scharf in's Auge faſst und besonders darauf hin die Arbeit als die Blüthe von Niccolos Thätigkeit bezeichnete. Hätte ihm ein anderes Verhältniſs möglich geschienen, er würde davon gesprochen haben, so aber läſst er den Gedanken an Jugendarbeit bei Seite liegen, als lohnte es nicht der Mühe hier zu widersprechen. Dagegen weiſs ich nicht, ob Schnaase, von Anfang an befangen vielleicht durch die Jahreszahl 1233, die Idee überhaupt in's Auge faſste, es könne die Naturwahrheit des Werkes eher einer endlichen Befreiung, als einer anfänglichen Unfreiheit zu verdanken sein.

Indessen lassen wir, wie uns geziemt, die Sache dahingestellt. Schnaase sowohl als Crowe stimmen darin überein, das Basrelief von Lucca sei, verglichen mit den Kanzeln von Pisa und Siena, frei von antiker Nachahmung. Nehmen wir diese Freiheit nun als die Frucht späterer Ausbildung oder früherer Unbekanntschaft: woher stammt bei der pisaner und sieneser Arbeit dieses plötzliche, stark hervortretende, in Toskana unerhörte antikisirende Wesen Niccolo's? Woher kamen diese Anschauungen über ihn? Aus einer Schule müssen sie stammen (dies darf wohl angenommen werden); wo aber suchen wir sie?

Diese Frage leitet uns zu einer neuen Controverse zwischen Schnaase und Crowe.

*) Der von Schnaase gelieferte Holzschnitt ist nicht geeignet, hier ein Urtheil gewinnen zu lassen. Eine andere Abbildung in Ottley's Italian School of design.

Niccolo Pisano, belehrt uns der erstere, war der Sohn Petri Lapidum de Pisis, des 'Steinpeters von Pisa'. So nämlich stehe in drei heute erhaltenen und von Rumohr wie von Milanesi nach den Originalen edirten Urkunden. In einer vierten werde Niccolo allerdings der Sohn Petri de Apulia genannt, eine Lesart welche sowohl Rumohr wie Milanesi verbürgen, allein in einer fünften heiſse er sogar Petri de Senis. De Apulia erklärt Schnaase für einen wahrscheinlichen Lesefehler, de Senis für sehr problematisch. Niccolo bleibt für ihn der Sohn eines pisaner Steinarbeiters niederen Ranges, der ebendeshalb den Titel Magister nicht führen durfte und aus diesem Grunde nur Petrus Lapidum, Steinpeter, genannt zu werden pflegte. Die Annahme, Niccolo's Vater sei Petrus Lapidum genannt worden, findet sich schon in v. Quast's Zusätzen zu Schulz. Betrachten wir aber jene Urkunden, deren Anfänge, auf die es hier einzig ankommt, ich folgen lasse.

1. Ego magister Nicholus olim petri lapidum de Pisis populi sci Blasii confiteor cet.
2. Ego magister Nicholus olim petri lapidum de Pisis cet.
3. Magister Nichola quondam Petri de Senis S. Blasii pisanus.
4. — frater Melanus — operarius operis sancte Marie de Senis, requisivit magistrum Nicholum Petri de Apulia, quod ipse faceret et curaret quod Arnulfus discipulus suus statim veniret Senas cet.

Eine Reihe anderer Urkunden geben gleiche oder durchaus ähnliche Wortstellung.

Meiner Meinung nach ist bei 1, 2, 3, das quondam oder olim Petri als reiner Zwischensatz aufzufassen, und lapidum de Pisis von magister abhängig zu construiren. Wie höchst wahrscheinlich diese Annahme sei, lehrt eine fünfte Urkunde.

5. Magister Nicolaus lapidum de parrocia ecclesie Sancti Blasii de ponte da Pisis quondam Petri.

Schnaase hält die Worte hier für 'sonderbar versetzt'. Sie sind es hier so wenig als bei den andern Stellen. Sie zeigen vielmehr daſs Rumohr und Milanesi bei 4 ganz richtig gelesen, und daſs dies die einzige Stelle sei, wo des Vaters Vaterland genannt worden ist. Wenn sich dagegen in 3 noch ein 'de Senis' hinter quondam Petri findet, so sind die Worte auch hier auf Niccolo zu beziehen und deuten wahrscheinlich an, daſs man in Siena, wie später auch

bei andern Bildhauern geschah, Niccolo die Rechte eines Bürgers zuertheilt. Dies ist Crowes Ansicht, der ich beistimme. Für Petrus, Niccolos Vater, bleibt Apulien als Vaterland ausgemacht. Und es ist gewifs erlaubt, wenn Crowe auf dioses Apulien, in Ausführung eines von Rumohr zuerst ausgesprochenen Gedankens, eine Hypotheso gründet über Niccolo's eigene Geburt und Lehrzeit*).

'Pisa liegt an der See, erzählt Crowe. Die Stadt war während 'des 13. Jahrh. die erste Handelsmacht längs der italiänischen Wost-'küste. Krieg und Frieden mit den sicilischen und apulischen Nor-'mannen folgten sich unaufhörlich. Einige der kleinen unabhängi-'gen Handelsstaaten im Süden der Halbinsel standen unter pisani-'schem Schutze. Fremde aus den entferntesten Theilen dieser süd-'lichen Striche liefsen sich nieder in Pisa. Dies mag der Weg ge-'wesen sein, auf dem Pietro, Niccolos Vater, aus Apulien dahin ge-'langte. Dafs er 1266 nicht mehr lebte ist bewiesen; wie alt er 'ward und wo er lebte, darüber giebt kein Dokument Enthüllungen.

'Der Mangel jeder nachweisbaren Thätigkeit Niccolos vor 1260, 'sowie die offendaliegende Ungenauigkeit der Angaben Vasari's, lassen 'die Annahme zu, Niccolo sei vor Beginn der Arbeit an der Kanzel 'von San Giovanni gar nicht in Pisa gewesen. Dio Frago liegt des-'halb einfach so: herrschte in Apulien eine der gloichzeitigen pisa-'nischen überlegene Kunstübung? Für Mosaiken ist dies erwiesen. 'Die Bildhauerkunst aber scheint nicht niedriger gestanden zu haben. 'In Ravello (bei Amalfi, einer von Pisa abhängigen Handelsrepublik) 'besitzt die Kathedrale eine von Säulen getragene Kanzel, der In-'schrift zufolge 1272 von Bartolommeo di Foggia ausgeführt. Der 'Schlufsstein der Kirchenthüre ebendaselbst ist mit einer Büste der 'Sigilgaita Rufolo geschmückt, einem Werke von klassischer Schönheit. 'Niccolo di Bartolommeo di Foggia hatte die Antike gleich Niccolo 'studirt, vielleicht nach besseren Modellon noch. Beide arbeiteten 'sie in demselben Style, der Marmor zeigt in seiner Oberfläche die-'selbe Feinheit und Politur, dieselbe technischo Behandlung: sie be-

*) Um bei dieser Gelegenheit Niccolos selber als eines quondam zu gedenken so will Schnaase ihn 1299 zuerst von diesem ominösen Worte begleitet vorkommen lassen. Seine Beweisstelle liefert er nicht. Crowe führt, in Berufung auf Milanesi, 1284 als das Jahr an, in dem er gestorben sein müsse. Die Herausgeber des Vasari nennen 1278 als das Todesjahr. Dies letztere wahrscheinlich weil Niccolo bis dahin am Brunnen von Perugia gearbeitet.

'nutzten beide den Bohrer. Zeigte die Inschrift nicht, dafs hier ein 'anderer Meister thätig gewesen, man würde die Arbeiten zu Ravello 'und die Kanzel in Pisa demselben Meister zuschreiben.'

Crowe vermuthet, der Architekt Bartolommeo di Foggia, Baumeister des Schlosses zu Foggia in Diensten Kaiser Friedrich II. sei jener Bartolommeo welcher sich als Vater Niccolo di Foggias genannt findet. Schulz nimmt dies ohne weiteres als ausgemacht an. Allerdings hat es viel Schein für sich, aber die Namen beider waren vielleicht die gebräuchlichsten jener Zeit. Crowe führt dann weiter aus, welch hohen Grad von Vollendung andere Kunstwerke des südlichen Italiens zeigen, gegenüber der gleichzeitigen Rohheit der norditalischen, und kommt nach Allem zu dem Ergebnisse: Niccolo Pisano habe im Süden seine künstlerische Erziehung erhalten und sei dann erst, als ausgebildeter Meister, in Pisa aufgetreten.

Vasari's Erzählung von den griechischen Arbeitern und dem römischen Sarkophage, sowie Schnaase's sich nicht ganz davon trennende Darstellung mit dem Zusatz eines selbständigen Entwicklungsverhältnisses zur toskanisch einheimischen Kunst, wäre damit beseitigt. Ich denke zum Vortheil unserer Anschauung. Ist es nicht natürlicher, zu glauben, die Aufmerksamkeit auf antikes Wesen, welche Friedrich II. auszeichnet, der Geschmack dieses Kaisers, sein Bestreben den allgemeinen Zustand zu heben, hätten eine Schule nicht blofs der Architektur sondern der Sculptur zugleich in seinem Reiche entstehen lassen, die dann befruchtend auf Toskana eingewirkt, wohin es so nahe war? statt anzunehmen, in Toskana hätte sich ein wunderbarer Akt autodidaktischer Selbstentwickelung vollzogen, unter all den Bedingungen, Berührungen und Begrenzungen, ohne die man ihn gar nicht zu erklären vermöchte? Niccolos Emporblühen aus sich selbst auf pisanischem Grund und Boden wäre eine Art Wunder, wie dergleichen überall, jemehr man die Dinge kennen lernt, sich auflösen; sein Kommen aus dem Süden die natürlichste Sache von der Welt. Dafs man ihn nach Pisa berief, erklärt sich ebenso einfach, als dafs man ihn von dort nach Siena und Bologna zog. Zu allen Zeiten haben die Länder ihre Künstler einander abgeborgt oder abgestohlen. Eine der Hauptaufgaben der Kunstgeschichte ist, diese Frage zu verfolgen und aufzuklären.

Friedrich II. hatte durch seine persönlichen Eigenschaften eine bereits seit Jahrhunderten in Süditalien bestehende, von dem Alter-

thume vielleicht direkt, von Byzanz mittelbar genährte Kunstübung plötzlich emporgehoben. Schnaase meint, des Kaisers Kunstliebe sei nur Sache des Ehrgeizes gewesen. Wohlan, aber sie war doch vorhanden? Schnaase sagt ferner, die, offenbar der Antike nachgeahmten, unter dem Namen Augustalen bekannten Goldmünzen Friedrichs seien nur ein Produkt der Berechnung, nicht seines Schönheitssinnes: er habe die antiken römischen Kaiser nachahmen wollen. Wohlan, aber es bedurfte doch Hände, diese Nachahmung auszuführen? Woher diese nehmen? Byzantiner waren es gewifs nicht; ein Blick auf die gleichzeitigen Münzen der griechischen Kaiser lehrt das. Friedrichs Goldstücke dagegen stechen hervor wie aus völlig anderen Zeiten. Sollte, wenn es Nachahmung war, diese nicht noch weiter gegangen sein, und der feingebildete Mann, dem Musik und Sprache des Südens so vertraut war und dem die bildende Kunst des Nordens nicht unbekannt sein konnte, auch die Leute zu wählen verstanden haben, die seinen Ideen gerecht wurden? Schnaase führt als Zeichen seiner Rohheit an, dafs er antike Gebäude zerstört habe. Das aber ist unter den kunstliebendsten Päbsten des 16. Jahrhunderts in Rom geschehen. Wenn das damals die rohen römischen Barone gethan, wenn sie auch Statuen gesammelt, die Schnaase hier in einom Athem mit denen des Kaisers nennt, so könnte Friedrich dennoch Höheres im Sinne gehabt haben.

Indefs Schnaase sagt es ja selbst. Seite 597 seines siebenten Bandes lesen wir es. 'Friedrich II, der an allen Künsten den le-'bendigsten Antheil nahm, stellte auch der Sculptur höhere Aufga-'ben. Die Statuen und Reliefs in seinem Schlosse von Volturno er-'weckten die Bewunderung der Begleiter Karls von Anjou*), und

*) Schnaase verläfst sich hier auf Schulz, bei welchem wir II, 167, folgenden Satz finden. 'Reich mit Marmor, Alabaster, Statuen und Reliefs geschmückt, er-'regte es (das Schlofs) die Bewunderung von Karls I siegreich einziehenden Be-'gleitern. Einer derselben, welcher die Beschreibung des Krieges hinterlassen hat, 'erzählt, dafs es 20,000 Unzen Gold gekostet habe und dafs man darin eine Statue 'des Kaisers sehe mit ausgestrecktem Arme' etc. Dafür ist citirt: Grævius Thesaurus antiqu. et hist. V, 21. Hier steht jedoch nur von der Statue des Kaisers zu lesen und von den 20,000 Unzen. Und mehr ist in der That aus den Quellen nicht beizubringen, denn was Schulz von dem Schmuck des Schlosses und dem Erstaunen der Franzosen sagt, ist nichts als die wörtliche Uebersetzung dessen was Huillard-Bréholles (Histoire, DXLV) geschrieben hat, eine blofs rhetorische Umschreibung, die kaum als solides historisches Material verwerthet werden durfte.

'noch jetzt ist in Capua am römischen Thore eine überlebensgrofse 'Statue des Kaisers erhalten, welche zwar starr und ohne Ausdruck 'ist, aber doch einen Meister verräth, der sich in diesen Verhältnis-'sen mit Sicherheit und einem gewissen Gefühl von Würde zu be-'wegen wufste.'

Schnaase vergifst hier mitzutheilen, dafs dieser Statue heute Kopf und Hände fehlen. Den Rest bezeichnet Schulz (II. 169) als 'von grofser Schönheit'. Und dieses erbärmliche Ueberbleibsel mufs heute nun als beinahe einziger Maafsstab dienen für all das Uebrige das von dem durch ewige Natur- und Kriegsstürme gepeitschten Lande verschwand! Vasari noch hatte vor 300 Jahren mehr vor Augen als wir heute von dieser kurzen Blüthe unter dem staufischen Kaiser*). Vasari erzählt wie Friedrich toskanische Künstler mit nach dem Süden nahm. Natürlich. Vasari sah was hier und dort gethan war, erkannte die Aehnlichkeit, hielt Niccolos pisanische Abstammung für etwas ausgemachtes, und liefs ihn deshalb, um ihn nach Neapel zu schaffen, von Pisa dahin wandern. Wir dagegen lassen ihn im Süden geboren werden, dort lernen und als fertigen Mann in Pisa auftaucheu, wo er den neuen Styl zeigt, den Friedrich geschaffen und der mit Friedrich wieder hinsank. Viel natürlicher, Niccolo als jungen Mann mit den beiden Foggias in Diensten des Kaisers und der südlichen Städte zu denken. Die berühmte Säule von Gaeta mag damals entstanden sein, die Kreuzabnahme in einem der Felder der Thorflügel von Ravello sich damals seinem Gedächtnisse eingeprägt haben, denn sie ähnelt soviel ich urtheilen kann, dem luccheser Basrelief, obgleich die auf beiden gegebene Composition nur die damals typische, sicher aus Byzanz gekommene und auch in Deutschland oft wiederkehrende Anordnung zeigt. Auch die Kanzel von Sessa, deren Abbildung bei Schulz eine ganz vorzügliche Arbeit ist, mag zu dieser Zeit aus dieser Schule hervorgegangen sein. Gerade die beiden letzteren Werke, mit einigermafsen architektonischer Un-

*) Die Bildsäule ist erst von den Soldaten Murat's zerschlagen, das Schlofs 1557 abgebrochen worden. Raumer III, 420. Doch ward der Kopf der Statue in früheren Zeiten abgeformt und danach ein Ring geschnitten, der Raumer zufolge dem Portrait auf den Augustalen schlagend gleicht. Dagegen will Winkelmann (Gesch. Fr. II p. 383) den Augustalen absolut keine Portraitähnlichkeit zugestehn. Ich kann die von ihm angeführte Stelle jedoch nicht für so entscheidend ansehn. Caput hominis (testa d'uomo, männlicher Kopf) ist allerdings ein allgemeiner Ausdruck, darum aber noch nicht absichtlich allgemein.

gelenkigkeit der Sculpturen, erscheinen viel einfacher als die Elemente aus denen Niccolo hervorging, statt, wie ein Rückfall gleichsam, erst aus der Nachahmung seiner Arbeiten abzuleiten.

Wie leicht erklärte sich dann auch, was Schnaase unter den erschwerendsten Bedingungen erklären wollte: die technische Anlehnung an die Antike, dennoch ohne Einflufs antiken Geistes. Niccolo mag diese von dem Meister empfangen haben der die Säule von Gaeta arbeitete, ein Werk das jedenfalls der pisanischen Kanzel von San Giovanni vorausging. Niccolo belebte durch eigenes Talent die Lehren die er hier aufnahm. Bei solchen Anfängen, die eine ganz bestimmte Richtung lieferten, erscheint es glaublicher, dafs er der Antike die technische Behandlung absehen konnte ohne sich von ihrem inneren Geiste irren zu lassen.

Niccolo stammte aus Apulien. Darauf hin sei die, auch von Schnaase ausdrücklich anerkannte Fortübung antiker Kunst in Süditalien noch einmal erwähnt. Ein merkwürdiges Beispiel, wie den Leuten dort heute noch der antike Styl in der Hand liegt, theilte mir der Goldschmidt Castollani in Rom mit, bekannt und berühmt durch seine prachtvollen Nachahmungen antiken Schmuckes. Lange Zeit war es ihm unmöglich, Arbeiter zu finden welche mit ächt antiker Freiheit die antiken Stücke nachzuahmen und sich dabei von der, aller modernen Arbeit anklebenden, kalten Eleganz und todten Correktheit loszumachen verstanden. Immer wieder wurde die moderne Imitation sogleich erkannt. Da läfst ihn der Zufall in Apulien ein abgelegenes Dorf finden, wo, ganz der uralten Tradition nach, roh aber im antikon Geiste goldner Schmuck gearbeitet wurde. Von dort verpflanzte er Arbeiter nach Rom, und ihnen gelang, Arbeiten zu schaffen die lebendig waren. Stellt sich nicht unwillkührlich der Gedanke ein, Niccolo di Pietro sei mit solchen Händen vielleicht geboren worden? Da konnte der Anblick vollendeter Werke antiker Kunst Wunder wirken, und zugleich, da konnte unter rochter Leitung jene seltsame Aneignung des Aeufserlichen stattfinden, ohne dafs Ideen erst dazu treiben mufsten. —

Hiermit sei der Umweg vollendet, auf dem ich von Fuccio abgelenkt. Ich kehre zu ihm zurück, den Vasari neben Arnolfo di Cambio den ersten Bildhauer seiner Zeit nennt. Aus Florenz läfst er ihn bald fortgehen und nach Neapel wandern, wo er eine Menge Arbeiten, meist Bauten, vollendet. Auch Arnolfo ging früh nach

Neapel. Es ist auffallend dafs Vasari beide zusammen nennt, wenn auch in Florenz. Denn, frage ich, ist auch jene florentiner Inschrift nicht auf Fuccio zu beziehen, wie kommt Vasari dazu, diesen mythischen Mann im Süden dann so viele, theilweise genau angegebene Werke ausfübren zu lassen?

Wir sehen: Niccolo der Pisaner wurde vielleicht nicbt in Pisa geboren: sollte Fuccio, der Florentiner gleichfalls nur nm jener Inschrift willen nach Florenz gebracht worden sein, und nur deshalb später die Reise nach Neapel haben antreten müssen, um überhaupt dahin zu gelangen von wo er vielleicbt niemals fortgegangen ist? Wenn nun Vasari in Neapel von jenen beiden Foggia's gehört? Vom einen oder andern, oder von beiden zu einer Person verschmolzen? Fuccio für Foggia zu verstehen in Neapel, oder vielmehr Foggia dort zu hören und zu glauben cs sei derselbe Name wie der in Florenz Fuccio geschriebene, wäre das leichteste. Vasari hörte natürlich nur von Foggia. O und U klingen aus den harten neapolitanischen Kehlen genau ein Buchstabe wie der andere. GG und CC sind nicht zu unterscheiden, und A und O als Endvokale bei Männernamen wechseln zu oft um nicht eines soviel als das andere zu gelten. Buonarroto und Buonarrota, Niccolo und Nicola, Orcagno und Orcagna, es liefsen sich rasch weitere finden. Von den Foggia's weifs Vasari überhaupt nichts. Dagegen läfst er Fuccio im Dienste Friedrich des Zweiten Castel Capoano, Castel dell' Uovo und viel anderes bauen. Heute ist nichts mehr davon da, aber auch von den Foggia's sprechen nur zwei Inschriften. Alles andere verschwunden. Zu Vasari's Zeiten stand noch viel, und ein dumpfes Gerücht mochte aus den längst verrauschten und im Andenken vertilgten staufischen Zeiten den Namen erhalten baben. Heute, nach abermals 300 Jahren, sollte nun auch diesem letzten Reste einer ehemals gewifs glänzenden Existenz Leben und Dasein abgesprochen werden. Möchte mir gelungen sein, seinen Namen in die Liste der grofsen Todten Italiens wiedereinzuführen.

Conjekturen liefsen sich nun viel bilden. Vielleicbt, da Fuccio das Scbloſs des Kaisers in Capua vollendet haben soll, dafs jene Statue Friedrichs dort von ihm berrührt. Warum, wenn Bartolommeo di Foggia in Foggia selbst das kaiserliche Schlofs erbaut, kann er nicht in Friedrichs Diensten an vielen Stellen des Königreiches, wo es soviel zu tbun gab, und so auch in Capua, wo

der Bau sehr betrieben wurde, weiter thätig gewesen sein? Nichts natürlicher. Allerdings wird in der einzigen, den Bau betreffenden Urkunde von 1240 ein Meister Liphas als Protomagister genannt, allein dies hinderte nicht dafs Foggia dennoch seinen Theil an der Arbeit gehabt. Aber man könnte weiter conjekturiren: Vasari sagt ausdrücklich, Fuccio habe jenes Schlofs beendigt, und in der Urkunde von 1240 (Schulz IV, 7) spricht der Kaiser aus, es sei ihm über den Protomagister Liphas allerlei zu Ohren gekommen das untersucht werden solle. Wir brauchen nur anzunehmen, die Untersuchung habe zu Ungunsten des Liphas geendet, und es würde sogar möglich sein dies Resultat mit Vasari's Stelle in Verbindung zu bringen: Foggia ward Liphas' Nachfolger im Amte. Alle die übrigen Bauten welche Vasari von Fuccio anführt und die nicht mehr vorhanden sind, übernahm er im Dienste des Kaisers. Vielleicht dafs Arnolfo, eben weil Vasari diesen so bestimmt als den berühmtesten neben Fuccio nennt, durch ihn, als Schüler Niccolo Pisano's, nach Neapel kam. Und so erklärte sich dann weiter, warum Arnolfo als der einzige von Pisano's Schülern der antikisirenden auf Schönheit abzielenden Richtung treu blieb, während die andern, Giovanni Pisano, Niccolo's Sohn an der Spitze, dem deutschen Einflusse anheimfielen. Ich breche ab. Es bedarf um nicht ganz in die Wolken zu gerathen, frischerer italienischer Eindrücke als sie mir hierfür zu Gebote stehn.

Denn was nützt das vorhandene Material? Wer ist im Stande diesen Ausführungen zu folgen? Sehen ist die erste Bedingung wo es sich um solche Entscheide handelt, und unsere Sammlungen bieten wenig für das Auge, dies wenige hier besonders unbrauchbar. Schulz' Atlas zu dem grofsen Werke giebt weder die Kanzel noch den Kopf der Sigilgaita. Und wenn sie ihn gäbe, würde wahrscheinlich gelten was für anderes von dem Herausgeber selbst ausgesprochen worden ist: es bedürfe um ganz genau zu sehn statt der gegebenen Abbildungen Abgüsse oder Photographien. Welchen Werth dies Material auch in anderer Hinsicht gewinnen könne, zeigt gerade Arnolfo. Crowe thut diesen Bildhauer kurz ab. Das Grabmal in Orvieto beschreibt er kaum und urtheilt im übrigen: man würde, wäre was Arnolfo in San Paolo in Rom gearbeitet hätte noch erhalten, vielleicht ein Urtheil über ihn aussprechen können. Schnaase dagegen ist im Stande dieses Urtheil zu geben. Er hat das Denk-

mal in San Paolo noch goschn bevor es zerstört ward, beschreibt es und gewinnt die Ansicht daraus, die Arnolfo's Ruhm, (von dem Crowe meint, die Zeit habo ihn beträcbtlich zusammenschmelzen lassen), in vollem Umfange aufrecbtbält. Heute haben wir nichts mehr als das orvietaner Monumont. Läfst auch dies ein trauriger Zufall zu Grunde gehn, so bleibt nichts übrig, und jeder nachfolgende hat das Recht an Arnolfo vorüberzugehen und seino bildhauerische Thätigkeit dahin gestellt sein zu lassen. Und deshalb, nicht früh genug kann damit begonnen werden, alles Erreichbare zu sammeln und dor gegenwärtigen wie der zukünftigen Zeit einen soliden Grund zu Betreibung oines Studiums zu bereiten, das so schön und so nützlich ist.

Unumgänglich zum Verständnifs der Frage welche hier speciell vorliegt, sind folgendo Stücke.

1. Abgufs eines oder mehrerer, am liebsten aller Felder der Kanzel von Ravello. Dazu eine Photographie für den Totalanblick.
2. Abgufs des Kopfes dor Sigilgaita Rufolo.
3. Abdruck einer Anzahl Felder der Kirchenthore von Ravello und Amalfi.
4. Abgüsse der Kanzeln von Siena und Pisa, nebst Photographien für den Totaleindruck. Letztere existiren bereits für die Kanzel von Pisa, für die von Siena an Ort und Stelle wahrscheinlich auch.
5. Abgufs des Basreliefs von Lucca.
6. Abgufs der Arca di San Domenico in Bologna.

Der Katalog des Kensington Museums giebt in einem Holzschnitt eine einzige, offenbar von der Hand Niccolo Pisano's herrührende Figur, welche zu einer Kanzel gehörte. Auch diese müfste man im Abgufs haben. Der Herausgeber meint, der Kopf zumal sei so schön, 'dafs man ihn für antik zu halten geneigt sein dürfte, sähe man ihn allein'.

Nur Angesichts eines solchen Materials wird es möglich sein, die Frage von den Anfängen der modernen Sculptur, denn mit den Arbeiten Niccolo Pisano's beginnt diejenige Bildhauerei welche Fortgang und Leben hatte in Europa, wissenschaftlich zu erörtern. Was Schulz, Schnaase, Förster, Crowe und andere geben, sind einzelne Meinungen. Gründliches Studium wird den Erscheinungen

einst schärfer zu Leibe gehn. Nicht mit Büchern darf hier angefangen werden, man muſs mit den Augen an den Werken selbst lernen. Schulz z. B. beschränkt sich darauf, die Arbeiten von Ravello höchlich zu loben, ästhetisch im Allgemeinen ihre Vortrefflichkeit anerkennend; Schnaase verweist auf Schulz und findet, wie schon Rumohr gefunden, pisanische Anklänge. Crowe erst hebt die Behandlung des Marmors hervor. Dies genügt nicht. Es muſs festgestellt werden, um nur Eins zu nennen, ob wirklich wahr sei, daſs Friedrich II. keinen deutschen Bildhauer mit in Italien hatte. Es muſs die ganze gleichzeitige Kunst zum Vergleich herangezogen werden. Die Bewegungen der Figuren, die Drappirung ist genauer zu studiren und mit der Antike zusammenzuhalten.

Niemand der sich mit antiker Sculptur beschäftigt, wird diese Forderungen für übertrieben halten. Kämen heute Statuen zum Vorschein welche über das Verhältniſs der ältesten griechischen Kunst zur ägyptischen Aufschlüsse geben, es würde die Dringlichkeit, Abgüsse davon zu haben, so oft und an rechter Stelle geltend gemacht werden, daſs diese Abgüsse sich wie von selbst in Berlin einfänden. Photographien wären ohne weiteres auf der Stelle da, es bedürfte nicht einmal der Anregung. Hände genug bieten sich überall für diese Dienste. So leicht aber wie wir heute Abgüsse und Photographien antiker Werke aus Neapel erhalten, ebenso leicht müſste es für die des Mittelalters möglich sein. Die italiänische Regierung brauchte nur zu wissen daſs man solche Wünsche hegte bei uns, und sie würde Alles thun ihre Ausführung zu erleichtern.

Die Frage um die es sich diesmal handelt, berührt sogar die Gegenwart.

Ein groſser Theil des heutigen Publikums, auch wohl der heutigen Künstler, hegt den Glauben es sei eine Kunst möglich ohne alle Nachahmung, ja ohne alle Kenntniſs dessen was die Kunst früherer Zeiten bis heute hervorgebracht. Man glaubt, es könne ganz aus sich heraus, nur im Anschluſs an die Natur und im Vertrauen auf ein scharfes, unbefangenes Auge, eine neue Kunst geschaffen werden. Ich habe dergleichen mit Ueberzeugung, ja mit schneidender Heftigkeit aussprechen hören.

Die Theorie kann dies nicht zugeben, die Kunstgeschichte beweist auch überall das Gegentheil. Nur einzelne Uebergänge sind

dunkel. Ein solcher liegt hier vor, und es ist wichtig ihn aufzuklären.

Denn je deutlicher die Resultate der Kunstgeschichte heraustreten, um so klarer muſs, trotz allem Widersprechen, dem Publikum werden, daſs jene Lehre vom Entstehen aus sich selbst und durch eigene Kraft eine Selbsttäuschung sei. Und jemehr in allen Fächern, und so auch hier, die ächte Anschauung durchbricht, um so kräftiger muſs zuletzt der Rückschlag auch auf die Kunst des Tages sein. Unsere heutige Kenntniſs von den Dingen ist noch zu ungleich und komplicirt. Es müssen gewisse einfache Wahrheiten glänzender hervorgehoben und dem allgemeinen Bewustsein eingeprägt werden. Die gränzenlose Menge der Thatsachen ordnet sich dann mit Leichtigkeit. Je bekannter die Kuustgeschichte uns wird, um so weniger Mittel wird es bedürfen sie zu lehren, um so förderlicher wird sie den lebenden Künstlern sein. Heute noch ist sie wie ein unendlicher Zug von Erscheinungen, die, kaum geordnet, eine hinter der andern dahinmarschiren, bekannte und unbekannte Gestalten durcheinander, und alle schlieſslich auf den Abgrund zuwandernd der unsere Zeiten von den ihrigen trennt. Als sei diese ganze gewaltige Entwicklung für nichts gewesen und heute habe eine neue Welt begonnen.

Den der die Kunstgeschichte genauer kennt, wird das nun freilich nicht irre machen. Jede neue Epoche hatte zuerst den Anschein als finge sie ganz von vorn an. Jemehr sie zurücktrat aber, und eine Betrachtung möglich wurde, um so deutlicher zeigte sich was sie mit den früheren Jahren verband, bis endlich der Unterschied verschwand und sie als eine unmittelbare Fortsetzung der vorangehenden Tage erschien. Ich zweifle nicht, es werden auch für Niccolo Pisano und die Kunst am Hofe Friedrich II. die fehlenden Mittelglieder entdeckt und diese ganze Entwicklung als eine leicht zu übersehende zur Anschauung gebracht werden. Da nun noch soviel fehlt, wäre jede kleinste Bemerkung darüber wichtig, durch die neues Material in den Kreis dieser Untersuchung gezogen wird. Ich würde solche Mittheilungen gern in diesen Blättern bekannt machen.

Der in den hiesigen Zeitungen mitgetheilte Sitzungsbericht des wissenschaftlichen Kunstvereins vom 16. Februar enthält folgenden Passus:

'Auch wurde an die regelmäfsig wiederkehrende Ausquartierung 'der Wagner'schen Sammlung (National-Gallerie), an die mangel-'hafte Obhut des sogenannten Rauch-Museums und an die unwürdige 'Behandlung der Cornelius'schen Cartons erinnert. Der Vortra-'gende behielt sich einen Antrag vor in Bezug auf die Schritte, die 'der Verein etwa thun könnte, um eine angemessene Aufstellung der 'Rauch'schen und Cornelius'schen Werke herbeizuführen und 'bezeichnete, als dieser Gedanke von einigen Mitgliedern aufgenom-'men wurde, eine dem Cultusminister zu überreichende Denkschrift 'als den Weg, welchen er sich eventuell hierbei gedacht hatte. Pro-'fessor Hagen erklärte hierauf, dafs er mit der Obhut des Rauch-'Museums betraut sei, und versicherte, dafs dasselbe in kurzer Zeit 'wohlgeordnet dem Publikum täglich zugänglich sein werde; es sei 'also zu einem Schritte in Bezug auf Rauch's Nachlafs keine 'Veranlassung. Es blieben somit die Cornelius'schen Cartons 'übrig, welche bekanntlich seit vielen Jahren zusammengerollt auf 'den Böden der Akademie liegen. Geh. Rath Waagen bemerkte 'hierzu, dafs es zur Aufstellung dieser Cartons an Räumlichkeiten fehlt, 'dafs der eventuell vorgeschlagene Pavillon in Monbijou sich in kei-'ner Weise eigene, und dafs man doch auch überlegen müsse, 'ob es, wenn ein National-Museum gebaut würde, ange-'messen sei, sämmtliche Cartons aufzuhängen, da dies 'ein sehr grofses Haus erfordern und den Raum für an-'dere Werke sehr beschränken würde. Den Vorschlag betref-'fend, an den Hrn. Minister des Unterrichts ein Gesuch wegen Auf-'stellung des Cartons in den Garten-Salons des Schlosses Monbijou 'zu richten, bemerkte der Rittmeister Freiherr v. Korff: Monbijou 'sei ein Königliches Schlofs und würde man sich deshalb an Se. 'Majestät den König durch Vermittelung des Hofmarschallamtes zu 'wenden haben. Nach diesen Erklärungen, die einem Vorgehen des 'Vereins keinen Erfolg in Aussicht stellten, nahm Dr. Riegel Ab-'stand von der Formulirung seines Antrages.'

Hat man nicht gefühlt, was es heifst, einem Meister wie Cornelius, der noch unter uns lebt, ins Gesicht zu sagen gleichsam, es

würden seine, nun seit soviel Jahren versteckt daliegenden Cartons, selbst wenn ein National-Museum erbaut wird, nur in einer Auswahl aufzustellen sein?

Wäre es denkbar dafs dergleichen in irgend einem andern civilisirten Lande geschähe?

Soll, bei des Meisters Lebzeiten vielleicht auch das noch, eine Commission entscheiden, welche von diesen kostbaren Werken für immer auf den Böden der Akademien zu verbleiben haben?

Ich könnte noch andere Fragen und Betrachtungen hier anschliefsen, aber ich glaube es genügt, auszusprechen, und zwar nehme ich mir das Vorrecht, im Namen aller derer hier zu reden welche ein Gefühl für Deutschlands Ehre im Herzen tragen, dafs wenn eine Trennung der Werke von Cornelius, in solche welche werth seien zur öffentlichen Ansicht zu gelangen, und solche, die, als dessen nicht würdig, zu weiterer Aufbewahrung (und schliefslicher unfehlbarer Vernichtung) zurückzustellen seien, zu Stande kommen sollte, etwas geschähe, das von der zukünftigen Zeit als eine unauslöschliche Schmach unserer Tage mit Recht bezeichnet werden würde.

Sind jedoch die in dieser Richtung gefafsten Beschlüsse bereits unwiderruflich, so sollte man wenigstens diejenigen Cartons, welche, weil sie eben andern Werken den Platz nehmen würden, nicht aufgehangen werden können, öffentlich verkaufen statt sie einem in der Stille langsam erfolgenden Untergange preiszugeben. Man würde in London oder Paris ohne Zweifel nicht nur gute Preise zahlen, sondern dort auch wohl Raum finden sie aufzuhängen, und für uns Deutsche wäre dann ja eine Ursache mehr zu gerechtem Stolze auf der Welt: dafs im Auslande hoch geehrt würde was man hier nicht einmal der Aufstellung werth gefunden.

Die diesem Hefte beigegebene Photographie ist nach dem in der mittelalterlichen Sammlung zu Basel befindlichen Abgusse eines unbekannten Originales genommen, das meiner Ansicht nach unzweifelhaft von der Hand Michelangelos herrührt.

Auch in Basel ist man dieser Ansicht gewesen und hat das Basrelief mit Michelangelos Namen bezeichnet. Zugleich hat man es 'die Pest' genannt. Dies wie ich glaube mit vollem Rechte: der Anblick spricht zu deutlich aus, was wir vor uns haben.

Michelangelo erlebte die Pest in Florenz, wo sie von 1522 an bis in die Mitte der 30ger Jahre mit gröfserer oder geringerer Heftigkeit auftrat, ihm sogar seinen Bruder raubte. Zu welcher Zeit demnach das vorliegende Werk entstand, läfst sich nicht näher angeben. Vielleicht ward es während der Belagerung oder in den dicht vorhergehenden bewegten Tagen geschaffen, aus denen wir über Michelangelos Thätigkeit am wenigsten wissen.

Wir sehen einen am Wasser liegenden Flufsgott, wohl den Arno, um Florenz anzudeuten. Die Stellung hat seltsamer Weise viel Aehnlichkeit mit der des stürzenden Heliodor auf Raphaels Vatikanischem Freskogemälde. Vielleicht dafs beide Meister die bei antiken Flufsgottgestalten häufig wiederkehrende Positur beeinflufste. Michelangelo hat sie später bei seinem stürzenden Paulus, in der Capelle Paolina, noch einmal angewandt. Wir sehen, ferner, in der Luft schwebend die Personifikation der Pest selbst, dem Körper nach nicht unschön, die Brust aber megärenhaft, als entträufelte ihr das Gift das der Gruppe darunter Verderben bringt. Die Bewegungen der Kranken sind sehr ausdrucksvoll. Mir fiel die Beschreibung des Thucydides ein, wie die Pestkranken in Athen sterbend durstig um die öffentlichen Brunnen liegen. Die innere Qual der Menschen erblicken wir. Es war zu natürlich dafs Michelangelos Hände zu bilden versuchten was er in so furchtbaren Zeiten oft genug vielleicht vor Augen gehabt.

Auch im Berliner neuen Museum ist in der letzten Zeit ein Abgufs dieses Basreliefs, allein viel stumpfer als der Basler, aufgehangen worden, Nr. 46, der Ghiberti'schen Thür gegenüber. Doch ist über dessen Herkunft hier nichts bekannt.

Sollte Jemand sich des Originales erinnern und darüber Auskunft geben wollen, so würde dies für unsere Kenntnifs der Thätigkeit Michelangelos eine wichtige Bereicherung gewähren. Es steckt gewifs in Italien Vieles noch, das nur deshalb unbekannt ist weil es, gelegentlich gesehn, unbeachtet oder unerwähnt blieb.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. IV. April. 1865.

Die Natur scheint sich selbst zu widersprechen oftmals. Sie schafft das Schöne und läfst es untergehn. Dem Gemeinen verleiht sie Stärke und Gedeihen, dem Edlen versagt sie die Kraft nur sich aufrecht zu erhalten. Die Menschen läfst sie sich zu einer, jede Rücksicht wo nur immer möglich befriedigenden Organisation gestalten: diejenigen aber, denen wir am meisten verdanken, läfst sie oft eintreten in diese Ordnung, dafs Alles was Andere fördert, sie gerade hemmt, ja bis zur Vernichtung zu Boden drückt.

Kein schmerzlicherer Anblick als die Laufbahn eines solchen Schicksals. Man möchte irre werden an der Vorsehung. Die auf gegenseitiger, liebevoller Hülfe beruhende menschliche Gesellschaft erscheint uns dann wie ein trübes Gewässer in dessen Tiefe ein Vogel hinabgerissen wurde. Das Element das die Fische und das Gewürm da unten belebt, nimmt ihm den Athem, und bald liegt er todt auf dem Grunde, während die Fische kalt und theilnahmlos wie zuvor durcheinander eilen und ihre Nahrung suchen.

Allerdings es hat Männer gegeben auf die dieser Vergleich nicht pafst; denen Alles zu Hülfe kam wo sie sich zeigten. Die, wie Horaz singt, bei der Geburt die Muse mit freundlichem Auge angeblickt. — Aber diese bilden die Ausnahme. Und sogar, wenn wir ihr Geschick betrachten, scheint ihm etwas zu fehlen, das dem jener Anderen erst die rechte Würze gab; als sei dieses Leiden ein unentbehrlicher Zusatz da, wo eine grofse Wirkung hervorgebracht werden sollte.

Von einem Manne dem so die Wege verbaut wurden sein Lebelang, will ich heute reden. Berühmt, aber in seinen Werken kaum gekannt; ein deutscher Künstler, aber nichts empfangend von seinem Vaterlande, und in Italien von Italienern und Engländern zumeist ge-

würdigt; ohne Einflufs beinahe auf die deutsche Kunst seiner Tage, und mit Hohn von den deutschen Künstlern zurückgewiesen, dennoch von solcher Einwirkung auf die Entwicklung der europäischen Kunst, dafs er heute schon als der Urheber der Richtung dasteht, deren Werth und Gröfse immer deutlicher hervortreten, und die, ich sage dies nicht aus persönlicher Vorliebe sondern indem ich die Dinge objektiv im Ganzen überschaue, einst als alle anderen Anstrengungen heutiger Kunst überragend dastehen wird. Asmus Carstens ist der Name dieses Künstlers. Ein Mann, der, was die Höhe der Begabung und den Reichthum der Anschauungen anlangt, auf einer Linie mit den allergröfsten Meistern steht. Sicherlich hat Jeder ihn einmal nennen hören. Aber nur Wenigen bin ich bisher begegnet, die ein deutliches Gefühl vom Umfange seines Einflusses und von dem Gange seiner Entwicklung gewonnen hatten.

Carstens wurde in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Schleswig auf dem Lande geboren. In einem Alter in dem Andere die sich der Kunst widmen, längst selbständig zu arbeiten pflegen, konnte er kaum mit seinen ersten Studien beginnen. Als er sich mit den gröfsten Mühen endlich dahin durchgekämpft, arbeiten zu dürfen und zu können wie er wollte, in den Jahren stehend in denen bei Andern die rechte Fülle männlicher Produktion erst einzutreten pflegt, mufste er nach kurzer Thätigkeit die Hände für immer sinken lassen. Das Wenige aber das er in dieser geringen Zeit leistete ist bedeutend genug und hat ungemeine Frucht getragen. Denn obgleich Carstens keinen Schüler hatte und seine Werke nicht in öffentlichen Besitz gelangten um in späteren Zeiten dem Volke sich einzuprägen: sie und der Charakter des Mannes haben dennoch in grofsen Künstlern fortgelebt, Malern und Bildhauern, und in ihnen wie eine neue Incarnation des hinweggeschwundenen Meisters arbeitend, die moderne Kunst geschaffen und ihr Inhalt, Namen und Würde verliehen. Thorwaldsen in erster Linie, Wächter, Schick und Cornelius empfingen in dieser Schule den entscheidenden Anstofs. Auch Schinkel ging aus ihr hervor. Carstens war der erste bildende Künstler seit Michelangelo, bei dem Charakter und Thätigkeit ein einziges Ganze ausmachten, und das Gefühl von der Nothwendigkeit dieser Vereinigung war es, aus dem die Generation, die nach ihm genannt werden mufs, sich bildete.

Denn was die moderne Thätigkeit, wo sie grofs und nachhaltig

auftritt, in allen Fächern hoch über die früheren erhaben hinstellt, ist diese allgemein als nothwendig anerkannte Verbindung zwischen Leben und Thun, daſs jedes Werk ein Denkmal sei der gesammten Existenz. Das giebt Goethe's, Schiller's und Lessing's Schriften ihre Wirkung, das erhebt Beethoven, ja das leuchtet heute selbst aus Wissenschaften heraus, bei denen in früheren Tagen ein dem Charakter des Gelehrten nach eigenthümlicher Antrieb kaum denkbar war. Und das auch kennnzeichnet heute die ächte bildende Kunst, und wo dieser Zusammenhang zwischen Werk und Meister fehlt, da ist das Werk in unserer Zeit machtlos. Denn sei immerhin zugegeben, daſs es gelingen kann, für Wochen, Monate, ja für kurze Jahre auch heute künstlichen Ruhm aufrecht zu erhalten: keine Macht dennoch ist stark genug, zu verhindern daſs nach Ablauf dieser Zeit all der Ruhm sich in beschämende Lächerlichkeit verwandle.

Asmus Jakob Carstens war der Sohn eines Müllers in Sankt Gürgens bei Stadt Schleswig. Den 10. Mai 1754 kam er zur Welt. Mit dem neunten Jahre verlor er seinen Vater. Als er im sechszehnten die Schleswiger Stadtschule verlieſs, fand er sich, seiner eigenen Erzählung zufolge, im Zustande völliger Unwissenheit. Auch seine Mutter, eine feiner gebildete Frau, war gestorben, und dem Willen seiner Vormünder gemäſs muſste der junge Mensch als Lehrling in ein Weingeschäft eintreten. All seine Bitten ihn Maler werden zu lassen waren fruchtlos.

Merkwürdig aber ist dies: er hätte früher bereits treffliche Gelegenheit gehabt die Malerei zu erlernen, zu der von der ersten Jugend auf seine Neigung stand. Was ihn aber verhinderte hier zuzugreifen war sein Stolz, und dieser Stolz weht, wie ein schneidender Ostwind möchte ich sagen, sein ganzes Leben durch und hat zum groſsen Theil seine Schicksale mit gestaltet.

Durch Vermittlung von Freunden nämlich war bei dem damals berühmten, in Cassel wohnenden Maler Tischbein angefragt worden, ob er ihn in die Lehre nehmen wollte. Dieser verlangte Verpflichtung auf sieben Jahre, Lehrgeld nicht, wohl aber die Dienste seines Schülers als eines Bedienten. Dies nun hätte Carstens erduldet, aber daſs er auch erforderlichen Falls hinten auf der Kutsche stehn sollte, wenn der Geheimerath Tischbein ausfuhr, schien dem jungen Menschen zu stark und er wies den Vorschlag von der Hand.

Bei seinem Eintritte nun in die Eckernförder Weinhandlung hatte er den Entschluſs gefaſst der Kunst zu entsagen. Fünf Jahre hielt er so aus. Allerlei Gemaltes das ihm hier und da zu Gesichte kam, auch kunsthistorische Bücher nährten in der Stille seine alte Leidenschaft, allein er überwand sie wie er sich vorgenommen. Da, durch ein zufälliges Gespräch, wird ihm klar daſs seine Vormünder gar nicht das Recht gehabt so gegen seinen ausgesprochenen Willen über ihn zu verfügen, und von diesom Momont an stand fest daſs er sich losmachen müsse. Keine Vorstellungon vermochten ihn jetzt zu halten. Er macht sich los und geht nach Kopenhagen.

Hier war das Antikenkabinet mit seinen Originalen und Abgüssen der erste groſse Anblick der ihm zu Theil ward und dem er sich so vollständig hingab daſs er ganze Tage in diesen Räumen zubrachte und sich wenn die öffentlichen Stunden vorüber waren darin einschlieſsen lieſs.

Hier nun zeigt sich ein Zweites das seine ganze Richtung für die Zukunft kennzeichnet: er fühlte vorerst nur den Trieb, zu sehen, keineswegs den, zu copiren. Er betrachtete nur. Er umging die Werke und suchte sie sich in jeder Weise einzuprägen. Es schien ihm überflüssig diese Eindrücke auf Papier zu bringen. Und dabei war er bereits zweiundzwanzig Jahre alt und hatte so gut wie nichts gethan bis dahin.

Wir sind im Stande den Bildungsgang der meisten groſsen Künstler zu verfolgen. Wir wissen wie sie schrittweise sich von der Nachahmung bedeutender Vorbilder losmachten. Diese Nachahmung zuerst ist unerläſslich; ohne sie keine Entwicklung: an einer bestimmten Stelle muſs mau Wurzel schlagen zuerst; Carstens dagegen stellt sich frei dem ganzen Vorrath des Vorhandenen gegenüber, und, während alle die andern nur durch die Hand das Auge zu üben streben, giebt Carstens dem Auge allein den Vorzug. Er will nur sehn. Er umgeht sogar die Kopenhagener Akademie welche ihm offen stand. Es erschien ihm unnöthig was dort getrieben wurde. Er läſst sich weder durch die Versichorungen fertiger Künstler denen er begegnet und die ihm zumeist seines Alters wegen von der Künstlerlaufbahn abrathen, irre machen, noch sucht er Gönner zu erwerben. In schroffer Selbständigkeit durch Noth und Entbehrung sich gleichgültig durchschlagend geht er vorwärts in seiner Weise, und so geschieht es, daſs er nach mannichfachen Wechselfällen kleinlicher

Schicksale sein 28stes Jahr erreicht, noch immer ohne etwas gethan zu haben eigentlich und ohne die entfernteste Aussicht jemals etwas thun zu können.

Alle andern grofsen Künstler haben begonnen mit einer bestimmten Technik und mit Arbeiten die sie besser und besser zu vollenden strebten: Carstens dagegen war in keinem Atelier heimisch. Eine Technik, was speciell so genannt wird, erlernte er nie und besafs er nie. Er zeichnete, er machte Ansätze zu Gemälden. Alles Handwerksmäfsige aber ging ihm ab und blieb ihm fremd sein Leben lang.

Sieben Jahre hatte er in Kopenhagen so gesessen. Sein kleines Erbtheil war verzehrt. Er ernährte sich kümmerlich durch Portraitzeichnen. In die Akademie war er endlich doch eingetreten, als er dann aber gesehen, wie einem talentlosen Schüler dort, im Vorzuge gegen einen weit vorzüglicheren, der erste Preis ertheilt werden sollte, erklärte er in der öffentlichen Sitzung, in der auch er eine Medaille erhalten sollte, er weise sie zurück, und wurde darauf hin durch ein förmliches Dekret aus der Anstalt ausgestofsen.

Trotzdem kam im nächsten Jahre von Seiten der Akademie der Vorschlag, er möge sich bei der neuen Preisbewerbung betheiligen. Man erkenne sein Talent nnd wolle sich über Alles hinaussetzen. Er aber refüsirt auch jetzt. Er hedürfe keine Medaillen und keine Aufmunterung, er sei sich selbst genug. Seine ganze Sehnsucht stand nach Italien, er wollte Michelangelo's Werke sehen. Den geringen Rest seines Erbtheiles wirft er mit den Mitteln zweier anderer jungen Künstler zusammen und im Frühjahr 1783 machen sie sich auf den Weg.

Weiter als Mantua aher gelangen sie nicht. Das Geld war zu Ende, sie müssen umkehren. Der Verkauf einiger seiner Blätter gewährt die Möglichkeit sich wieder his nach Lübeck zurück durchzuschlagen. Hier bleiht Carstens. Fünf Jahre sehen wir ihn nun in dieser Stadt sitzen, abermals sein Brod durch Portraitiren erwerbend, von äufserster Dürftigkeit und obendrein von Schulden gedrückt. Von diesen Portraits ist noch manches vorhanden. Mit der delikatesten Feinheit des Bleistiftes oder Röthels sind diese unbedentenden Physiognomien von ihm wiedergegehen. Etwa in der Art wie Chodowiecky zeichnete. In seinem elenden Dachkämmerchen aber waren die Wände mit idealen Compositionen bekleidet:

Anschauungen griechischen Götter- und Menschenlebens, zu denen ihn seine Lektüre und die tief in ihn eingegrabenen Erinnerungen begeisterten. Leute die ihn hier trafen, wurden seine Freunde und unterstützten ihn. Er empfängt so endlich die Mittel sich loszumachen und Berlin zu erreichen, eine günstige Wendung der Dinge scheint sich vorzubereiten, abermals jedoch gehen zwei Jahre hier in stiller, von Elend getränkter Existenz verloren, bis endlich durch eine geniale Zeichnung die Welt auf ihn aufmerksam wird, und es ihm gelingt mit einem Gehalte von zuerst 150, dann 250 Thalern jährlich als Lehrer an der Akademie angestellt zu werden. Nun erhält er Aufträge. Es sind vor Kurzem erst Werke wieder aufgefunden worden, die er damals hier geschaffen, grau in grau gemalte Deckengemälde. Auch hohe Gönner interessiren sich für ihn, er wird dem Könige vorgestellt, und endlich, es kommt so weit dafs er mit einem Jahrgehalte von 450 Thalern jährlich nach Rom geschickt wird. 38jährig, krank bereits und von der ununterbrochenen Dürftigkeit in seiner körperlichen Lebenskraft untergraben, dennoch aber freudig und mit den gewaltigsten Plänen verläfst er Deutschland. Immer eigentlich nichts hinter sich lassend was als ein bedeutendes fertiges Werk bezeichnet werden könnte und, das freilich ahnte er damals nicht, nichts mehr vor sich habend als sechs Jahre und auch diese noch voller Nachklänge des Elends das ihn bis dahin begleitet. —

In allgemeinen Umrissen nur habe ich Carstens' Leben so zu zeichnen versucht. Es wäre viel zu erzählen gewesen, denn wir besitzen eine Beschreibung seiner Erlebnisse von der Hand eines Freundes, der bis zuletzt bei ihm blieb und dem er die Anfänge seines Lebens sogar in die Feder dictirt zu haben scheint. Carstens' Biographie von Fernow ist ein sehr werthvolles Buch. Vortrefflich geschrieben was den Styl anlangt, voll gesunden Urtheils über die Kunst im allgemeinen, wie über die Kunst der eigenen Zeit, endlich mit genauen Nachrichten über Carstens' Werke, deren Entstehungszeit und Deutung dadurch fest bestimmt wird. Kunde empfangen wir von dem Gang seiner geistigen Entwicklung. Von Anfang an verfolgen wir sein Streben nach Umfassen alles Geistigen, sein Bemühen sich auf die Höhe der Bildung seiner Zeit emporzubringen, als müsse ihm alles Uebrige dann von selbst zufallen. Dieser Drang, den man die Seele unseres modernen Bewufstseins nennen könnte,

mufs wie in der Luft geschwebt haben damals, denn woher nahm Carstens diese Lehre, mit der er überall anstiefs, an der er beinahe zu Grunde ging und die unerschütterlich in ihm lebendig war? Bei allen früheren Künstlern war das erste: zu leben und dafür vor allem Andern zu arbeiten. Selbst Michelangelo will Geld gewinnen, sei es auch nur für seinen Vater und seine Brüder. Carstens' grofse Dürftigkeit aber, als er nach Lübeck in Berlin erschien, entstand hier besonders daraus, dafs er, als unwürdig erachtend ferner durch Portraitiren sein Brod zu erwerben, mit aller Kraft sich nur auf seine idealen Arbeiten warf und dadurch einsam und brodlos blieb. Zu mächtig aber war das Gefühl in ihm, er dürfe keinem andern Wegweiser folgen als seinem eigensten Instinkte, wie er ihn vorwärts trieb. Er freilich ging drauf in diesem Kampfe, aber er bildete die Lehre, durch die Männer wie Schinkel und Cornelius so grofs geworden sind, die Lehre, dafs nicht einseitig Kunst, sondern dafs das Leben studirt werden müsse in seinem ganzen Umfange.

Es giebt ein Wort, mit dem man das zu bezeichnen pflegt, was vor Carstens' Zeiten in der Kunst geherrscht. Man sagt, er und seine Schule hätten dem Zopf ein Ende gemacht. Was ist das eigentlich, was so genannt wird?

Wollte man die Technik des vorigen Jahrhunderts mit diesem Worte herabsetzen, so weifs Jeder wie hoch die Technik damals stand. Bedeutende Künstler haben in jenen Zeiten gearbeitet, Leute die unfehlbar in das Gebiet des Zopfes zu verweisen sind, deren Werke aber, was die Richtigkeit der Zeichnung sowohl, als was die Farbenbehandlung betrifft, so hoch stehen dafs nicht nur Wenige heute ihnen gleich kommen, sondern dafs sie sogar, was die Dauerhaftigkeit und den Glanz ihrer Farben anlangt, kaum erreicht werden dürften. Man vergesse nicht, dafs in jenen, von Meistern der Zopfzeit geleiteten Schulen mit äufserster Richtigkeit zeichnen gelernt wurde, dafs sie die Technik des Kupferstichs in vollkommenstem Maafse inne hatten, dafs ihnen alle Manieren der Malerei geläufig waren. Man kannte die Proceduren sämmtlich und wandte sie mit Sicherheit an. Die ganze Erbschaft der früheren Jahrhunderte stand zu Gebote, die heute verloren ist, und der man hier und da nur durch Experimentiren wieder auf die Spur zu kommen sucht. Mit einem Worte: alle Vortheile des Vortrages besafs man, nur eins

besafsen diese Meister nicht: Selbständigkeit in Wahl dessen was darzustellen war; noch auch, wenn die Wahl getroffen war, Kraft genug den Gegenstand aus sich selbst frei zur Anschauung zu bringen. Inhaltslos sind ihre Compositionen. Darin allein lag der Zopf. Wie wir im bürgerlichen Leben beim Zopf an gefügige, ehrfurchtsvoll-bedientenhafte, aber gracieuse Nachgiebigkeit denken, an ein Gemisch vom besten gesellschaftlichen Tone und völligem Mangel an Freiheitsgefühl, so in der Kunst haben wir nicht an ein Deficit im Auftreten, sondern an Charakter zu denken. Hier galt es ein neues Gefühl zu erwecken, und dafür arbeiteten die Männer die die moderne deutsche Kunst geschaffen haben. Eins freilich ging verloren: die feinere Technik. Diese Künstler denen nicht mehr daran gelegen war glänzende, pompeuse Dinge zu Stande zu bringen, sondern die sich selbst zeigen wollten im Gegensatz zu jenen Bestrebungen, konnten nicht nach Mitteln greifen die nur verlockt hätten statt zu unterwerfen. Aber so hoch glänzende Farben stehn, wie ja auch im bürgerlichen Leben Reichthum und ein gewisser Ueberfluſs keineswegs zu verachten sind: das erste bleibt doch immer die Freiheit, und wo diese fehlt muſs um ihretwillen das Andere zurückstehn. Nur Wenige heute wissen (denn es bedarf bereits des Studiums wieder um sich dessen bewust zu werden), was damals zu überwinden war; nur Wenige auch, wie es überwunden ward und wie glänzend der Sieg war. Niemals seit den Tagen Raphaels und Michelangelos hat das Aufleben der bildenden Kunst solchen Enthusiasmus erregt als die Blüthe die von Carstens an bis in die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts in Rom zur Erscheinung kam. Künstler aller Nationen hatten ihren Antheil daran. Die heutige Zeit, unsere Verhältnisse, oder wie man nun das nennen will was momentan herrscht und mit scheinbar unüberwindlicher Verdunklung dem allgemeinen Gefühl die Schärfe des Blickes genommen hat, gestattet uns kaum, frei zu fühlen was damals geschah. Künftige Generationen werden glücklicher sein darin und sich nicht entgehen lassen stolz zu sein auf diese römisch-deutsche Glanzperiode der bildenden Kunst. Die heute zerstreut herumstehenden, in ihrem Zusammenhange untereinander unbekannten, halb vergeſsnen, halb übersehenen, zum groſsen Theil sogar man möchte sagen versteckten Werke werden dann eine groſse Reihe bilden und den Blicken des Volkes eine Entwicklung zeigen, die der Literaturepoche, neben der

sie gleichzeitig herging, vielleicht sogar einen Zuwachs noch von Glanz verleiht, und werden dann, wie hente diese literarischen Gewalten reinigend einwirken auf uns alle, auch dem künstlerischen Anschauungsvermögen des Volkes gleiche Dienste leisten.

Carstens nahm als er nach Rom ging seine Zeichnungen mit dahin und hat Vieles dort neu durchgearbeitet. Bis zu welchem Grade er seine Compositionen liebte, sie immer im Geiste vor sich sah und an ihnen besserte und änderte, zeigen einige auffallende Beispiele. Den Besuch der Argonauten beim alten Centauren Chiron, in dessen Höhle sie alle sitzen während Orpheus Lieder singt denen sie lauschen, hat Carstens dreimal umgestaltet. Die erste Auffassung dieser Scene war seine letzte Arbeit in Berlin. Die zweite das erste was er in Rom gethan. Die dritte eine abermalige Umarbeitung in späterer Zeit. Legt man diese drei Blätter nebeneinander, was sehr leicht möglich ist da zwei derselben sich in den von Müller in Weimar ebenso vortrefflich gezeichneten wie gestochenen Umrissen finden, das dritte Blatt aber in dem von Koch nach Carstens Tode hinausgegebenen ganzen Argonautenzuge vorhanden ist, so zeigt sich in welchem Maafse Carstens jetzt fortschritt. Das erste Blatt hat mehr malerisch geordnete einzelne Gruppen, theilweise auf die den Hintergrund der Höhle bildenden Felsen hingelagert und ein grofses Tableau bildend. Dieser Anblick ist so sprechend und lebendig, dafs man sich zuerst beinahe versucht fühlt die zweite Composition für einen Rückschritt zu halten. Denn hier sind alle Figuren auf eine Linie gestellt, sie scheinen ein etwas gezogenes Basrelief zu bilden, dessen Anforderungen gemäfs sie dicht zusammen gedrängt den Raum völlig bedecken. Nun aber suche man die einzelnen Gestalten wieder und staune über den Zuwachs an Leben und Schönheit. Es ist als wäre jede Figur erst lebendig geworden. Kennte man das frühere Blatt nicht, man möchte denken dieses zweite sei als der erste unberührte Ausbruch eines glücklichen Momentes fertig so niedergezeichnet: der Vergleich aber läfst erkennen wie langsam die schöne Frucht reifte, wie sorgfältig Carstens jeder Linie ihren Weg anwies und beim Einzelnen stets das Ganze im Auge hatte. Die letzte Umarbeitung ist dann wieder malerischer geworden. Manches das fortgelassen worden war, wurde nun wieder aufgenommen. Dem Terrain wieder Tiefe gegeben, Luft und Bewegung wieder hineingebracht. Diese drei Blätter bestätigen voll-

kommen was Fernow erzählt: Carstens war ununterbrochen thätig; nachdem der erste überwältigendo Eindruck der römischen Kunstwerke jede Arbeit anfangs unmöglich gemacht, fiel er gleichsam in einen langen productiven Traum, der Arbeit auf Arbeit entstehen liefs und den der Tod mit Gewalt beendigen mufste.

1795, drei Jahre vor seinem Tode, veranstaltete Carstens in Rom die erste Ausstellung seiner Werke. Es war Sitte damals sich so dem Publikum bekannt zu machen. Im Atolier des verstorbenen Malers Battoni, des letzten bedeutenden italiänischen Meisters im Geiste der alten Traditionen, stellte er eine Reihe von gefärbten und ungefärbten Zeichnungen aus. Ganz etwas anderes als man in Rom gewohnt war. Kein Strich Oelfarbe, nichts als höchstens einfach kolorirte Blätter ohne auch eine Spur dessen was die Künstler bis dahin ihren Werken an verlockender Aeufserlichkeit geben zu müssen glaubten wenn sie das Publikum anziehen wollten — von solcher Schönheit aber, solcher Anmuth, so neu, so lebendig, so inhaltreich, dafs der Ruhm der nach dem Schweigen des ersten Erstaunens dem Meister zu Theil ward, durch kein entgegengesetztes Urtheil niederzudrücken war und dafs seine Znkunft gesichert erschien.

Fernow zählt die Stücke dieser Ausstellung einzeln auf und beschreibt sie. Sie sind theils im Original, theils in guten Copien von der Hand Kochs, der Carstens sehr nahe stand, in Deutschland vorhanden. Die Marschall'sche Sammlung in Carlsruhe, das Grofsherzogliche Museum in Weimar besitzen die meisten; einzelnes findet sich zerstreut in Privatbesitz. Hoffentlich wird einst auch Berlin den Anblick dieser Werke bieten können, wenn sie in photographischen Nachbildungen weitere Verbreitung erlangen: bis dahin mufs man sich an die Müller'schen Stiche halten, deren Vorzug, neben den bereits erwähnten künstlerischen Eigenschaften, in verhältnifsmäfsiger Billigkeit besteht.

Das erste Blatt der römischen Ausstellung ist die Ueberfahrt des Megapenthes, eine Darstellung zu der Lucian den Stoff geliefert hat.

Megapenthes, ein üppiger Königssohn, mufs sterben und soll im Hades über den verhängnifsvollen Strom gesetzt werden. Da, als der Nachen Charons gefüllt ist und abstofsen soll, bemerkt man seine Flucht. Eben will er zurück zur Oberwelt, nur wenige Schritte

noch, als die verfolgenden Schatten ihn erreichen, packen und mit Gewalt dem Flusse wieder zuziehen. Diese erste Scene des Dramas hat Carstens, begeistert durch den Erfolg seiner Composition, in demselben Jahre noch dazu erfunden und ich beschreibe sie deshalb hier als wäre sie gleich mit vorhanden gewesen. Wir sehen den gespenstigen Kahn am Ufer liegen; wir sehen die Gestalten der Abgeschiedenen, mit jener düsteren, nur für das eine, sie alle nun für immer umfassende Elend noch Gedanken hegenden Hast sich zur Ueberfahrt rüsten. Sie dringen ein in den Nachen als gälte es die besten Plätze zu gewinnen, sie waten durch das seichte Gewässer heran um hineinzuklettern; Andere am Ufer sitzend scheinen diesen ersten Sturm abwarten zu wollen, sicher doch hinüberzumüssen und gleichgültig wo sie später noch Sitze finden. Unter diesen erblicken wir Megapenthes' Geliebte die ihm nachgefolgt ist, eine reizende junge Gestalt, abgewandten Blickes dasitzend um nicht mit ansehen zu müssen was sich ereignet.

Denn bis zum letzten Momente sträubt sich der Königssohn. All seine Reichthümer und reichliche Hekatomben bietet er wenn man ihm die Rückkehr gestatten wolle. Widerstand leistet er gewaltsam. Seine prachtvoll kräftigen Glieder Schritt vor Schritt dem Drängen der Schatten entgegenstemmend, die ihn höhnisch unerbittlich vorwärts stofsen. Charon steht unthätig abseits. Finstern Blickes sieht er den Kampf mit an, von dem er allzu gut weifs wie er enden mufs.

Die zweite Composition zeigt den Nachen mitten auf der Fahrt, vollgepropft bis zum Rande, an den angeklammert Einige sitzen, mit überhängenden, fast die Fluthen berührenden Gliedern. Aller Blicke aber sind höhnisch auf den Königssohn gerichtet, der an den Mastbaum angeschnürt, auch jetzt noch in ohnmächtiger Wuth alle Muskeln spannt als sei Rettung möglich, als könnten die Bande springen und er, sich losmachend, durch einen Sprnng das verlassene Ufer dennoch wieder erreichen. Mehr aber als die auf ihn gerichteten Gesichter der grofsen Menge die der Tod gleich gemacht hat, deutet etwas anderes die jämmerliche Erniedrigung an, der er anheimfiel. Denn über ihm, mit verschränkten Beinen den Mastbaum umklammernd, gewahren wir die Gestalt eines Greises, der sich schon auf dem andern Blatte als einen der Thätigsten beim Einschiffen des Megapenthes zeigte. Wie ein Kobold hat er sich

jetzt seinen Platz gewählt, und indem er aus der Höhe langsam niedergleitet, drückt er durch sein Gewicht das Haupt und den starken Nacken des Gefangenen zur Seite.

Es kann kein furchthareres Bild des erniedrigenden Elendes geben das der Tod für die mit sich bringt, die den Wahn hegen, ihre irdische Gröfse sei über das Leben hinaus geltend zu machen vielleicht. Dieses stolze Haupt, von so plebeischem Gewichte, von der leibhaftigen Gemeinheit selber, wie der Kopf eines gebundenen Viehes das durch kein Rücken und Regen seine Lage verändern kann, zur Seite gedrückt, hat etwas herzbewegendes. Um so mehr, als die Gestalt des Königssohnes von reiner, gewaltiger Schönheit ist. Kein Künstler vor Carstens und nach ihm hat es vermocht oder nur unternommen, die Gewalt des Todes so darzustellen.

Ein anderes Blatt zeigte die Parzen. Nur die Gestalt der Atropos will ich daraus hervorheben, die den Lebensfaden durchreifst. Nicht aber so zerreifst sie ihn, als wäre es dünnes Gespinnst das sich mit leichtfassenden Fingern zum Rifs bringen liefse, sondern als wäre der Faden stark wie eine mächtige Darmsaite. Um beide Fäuste hat sie ihn gewunden, und mit einem mächtigen Ruck der angestrafften Arme auseinander bringt sie ihn zum Springen, dafs man den erschütternden klingenden Ton zu vernehmen glaubt. Diese Gestalt ist eine der grofsartigsten die die neuere Kunst hervorgebracht hat.

Aber nicht blofs solche Scenen stellt Carstens dar. Auf einem andern Blatte erblicken wir das Gastmahl des Agathon, nach Plato's Erzählung. Agathon, ein berühmter junger Tragödiendichter hatte die ganze geistige Blüthe Athens zu einem Gastmahle vereinigt. Nur Alcibiades war nicht eingeladen worden: man scheute seinen Stolz und Uebermuth, und die Rücksichtslosigkeit mit der er ihm freien Lauf liefs. Da in der Mitte des Gastmahls erscheint er dennoch. Berauscht, das Haupt mit Kränzen umwunden, tritt er ein, drängt sich an Sokrates' Seite, und überfliefsend in prachtvoll taumelnden Worten zu seinem Lobe, setzt er ihm endlich einen Kranz auf's Haupt.

Diesen Moment läfst uns Carstens erblicken. Gerade sehen wir Alcibiades den Arm erhebend, und Sokrates' Stirne, den Kranz empfangend. Im Profil sitzen sich Beide gegenüber, umringt von den Andern. Diese Stirn des Sokrates aber, und der beobachtende

Blick darunter, der, obwohl Alles duldend mit ansehend, dennoch mit ungemeiner Schärfe Alcibiades im Zaume zu halten scheint, ist das Meisterstück des Künstlers. Leider ist dieses Blatt unter Müllers Umrissen das einzige das weniger gelungen erscheint und keine Idee von dem Eindrucke der Composition zu geben vermag.

Ein anderes Gegenübersitzen eines Jünglings und eines Bejahrteren zeigt das Blatt, auf dem wir Achill mit Odyss und seinen Genossen über die Herausgabe der Briseis unterhandeln sehen. Wieder fühlen wir hier worin der Vorzug der modernen Anschauung liege im Vergleich zu der der verflossenen Jahrhunderte. Weder Raphael noch Michelangelo hätten diese stolze Jugendkraft, diese Mischung von Gewalt, Zorn und Schönheit, im Contrast zu dem bedenklich erwägenden Wesen des Odysseus darzustellen verstanden. Sie sitzen im Zelte des Achilles um einen Tisch. Andere stehen einzeln umher. In der Tiefe wird ein Vorhang zur Seite geschoben und ein Frauenkopf sichtbar. So lebendig ist Carstens hier in den Homer eingedrungen, daſs Alles was Flaxmann von solchen Scenen behandelt hat, fremd und leblos dagegen erscheint. Nur Cornelius in seinen Cartons zur Münchner Glyptothek (die wir in Berlin besitzen, aber keinen Platz um sie aufzustellen) erreicht Carstens hier. Ohne ihn zu übertreffen aber; Cornelius ging einen andern Weg. Er hat mehr das kriegerisch Erschütternde dem Homer entnommen, oder die Götterscenen. Bei Carstens erscheint eine ruhigere Auffassung; so wahrhaftig aber zeichnet er seine Helden, als hörte man die Worte Homers aus Achills schönem Munde und ständen Jedem die Gedanken an die Stirne geschrieben um die es sich hier handelte.

Ueberhaupt, die griechische Mythe war sein Feld. Er hat auch aus Dante, aus Göthe's Faust componirt, nirgends aber ist er so heimisch als in Griechenland. Nicht allein die Menschen jener blühenden märchenhaften ersten Zeiten, auch das Land und das Meer scheint er gekannt zu haben, denn wirklich, er stellt die Dinge dar als hätte er sie miterlebt. Wir haben ein Blatt von ihm, wie die Nymphen und Meergöttinnen den Argonauten das stürmische Meer ebnen zwischen Italien und Sicilien, wo die Scylla und Charybdis wohnen. Mit welcher Bewegung sind hier die Wogen der See dargestellt und die Göttinnen darauf, die sie halb zurückdämmen gleichsam, halb mit den Händen glatt streicheln, und mitten auf

der ruhigen Straſse, auf dor sie den Sturm so besänftigt haben, die Argo, mit vollem Segel, leise zur Seite geneigt vorwärtsschieſsend und sicher den gefahrvollen Weg zurücklegend: es läſst sich kaum beschreiben, es erscheint fabelhaft und unnatürlich. Aber man betrachte das Blatt, ob es nicht ein Gefühl einflöſst als könnte sich das Ganze wirklich so zugetragen haben, als hätte der Künstler mit auf dem Schiffe gesessen, die Scene rasch in sein Skizzenbuch gezeichnet und aus lebendiger Erinnerung dann später ausgeführt.

Andere Blätter lassen uns Ganymed den der Adler trägt, oder wieder Achill, wieder Sokrates, in andern Lagen Beide diesmal erblicken. Auch die Argonauten in der Höhle Chirons waren ausgestellt: im Ganzen betrug die Zahl eilf Stücke, und der Erfolg war ein so durchschlagender, daſs Carstens, erhoben durch die Bewunderung die ihm zu Theil ward, sich leichter trösten konnte über das, was als ein Gegensatz zu diesem beglückenden Gefühl ihm jetzt noch in den Weg trat.

Ich würde diese Dinge lieber unerwähnt lassen, wäre es nicht so unumgänglich sie zu berühren.

Das Eine ist die Stellung, welche die deutschen Künstler zu Carstens in Rom einnahmen. Anfangs spottete man nur über ihn. Sein Thun sei gar keine Malerei. Ein Maler, der nur betrachtend umherginge, der das Nackte nur sehend in sich aufnähme ohne die Hand zu rühren, der nachher aus dem Kopfe zeichnete ohne ein Modell zu stellen, schien ihnen halb ein Charlatan, halb absichtlicher Sonderling. Seine unbefangene Art diese Methode zu vertheidigen, ärgerte sie, aber man lieſs es ihm hingehen als unschädlich. Nun aber eröffnete er seine Ausstellung, und jetzt, als Italiener, Engländer und was überhaupt an bedeutenden Männern in Rom anwesend war, Carstens durch einen plötzlichen Ritterschlag zum groſsen Künstler erhoben, kam der Neid zum Ausbruch. Mit erbärmlicher Krittelei suchte man ihm hier nur die Fehler nachzuweisen (die sich sicherlich auch finden lieſsen), und darauf hin wurde er verurtheilt. Die Wuth dieser Clique war so groſs, daſs sie sich in deutschen Journalen sogar Luft machte, was für jene zeitungslosen Zeiten viel sagen will. Aber nicht dies allein. Von anderer Seite noch sollte seine Laufbahn in Rom jetzt abgebrochen werden. Und hier muſs ich sagen: es erscheint empörend wie

Carstens behandelt ward, wenn auch der Form nach vielleicht gerechtfertigt dastehen könnte was geschah und wie es gesohah.

Seine Rückkehr nach Berlin wurde verlangt. — Man hatte dort das Bewufstsein etwas für ihn gethan zu haben. Ihm, einem Ausländer war auf sein Talent hin eine Anstellung gegeben worden. Ihm möglich gemacht nach Italien zu gehen. Sein Verspreohen hatte man in Händen, sich dort für seine Professur an der Akademie in höherem Grade auszubilden und dann zurückzukehren; ausdrücklich war zur Bedingung gemacht, die in Rom gesammelten Erfahrungen sollten der Berliner Akademie zu Gute kommen. Darauf hin durfte man in Berlin die auf Carstens' dringende Bitten zugestandene Urlaubsverlängerung bereits als eine aufserordentliche Nachsicht ansehen, und endlich, als Carstens einfach erklärt, er werde überhaupt nicht zurückkehren, ihm seine Entlassnng geben, die er überdies verlangte. Jeder der heute in derselben Weise seinen Abschied erhielte, würde sich nicht zu beklagen haben.

Aber Carstens beklagte sich auch nicht. Nur Eins erbitterte ihn, die Art wie er in den betreffenden Schriftstücken de haut en bas behandelt ward, und er antwortete darauf in entsprechender Weise. Wir aber haben dennoch ein Recht uns zu beklagen, und mehr als das. Denn welch ein Mann war Carstens, und um wie geringfügige Summen handelte es sich bei diesem Streite! Zu der Zeit als man ihn wie einen beliebigen Menschen, der contraktbrüchig geworden ist, in Gnaden laufen liefs, wufste man in Deutschland sehr wohl bereits, welch ein Genius in Rom sich aus diesem Manne entpuppt hatte, sein Ruhm war nach Berlin gedrungen, von seinen Zeichnungen Einiges ausgestellt und bewundernd aufgenommen worden. Und trotzdem, welch ein Ton gegen einen solchen Künstler. Wenn wir, mit historisch unparteiischem Blicke jene Jahre überfliegend, die Frage stellen, was denn heute übrig sei von geistigen Denkmalen Berlins aus dieser Zeit, so finden wir nichts das neben Carstens' Werken genannt zu werden verdiente, und eine höhere Gerechtigkeit giebt das Verdikt ab, dafs nichts die Anwendung des gemein bürgerlichen Geschäftsganges auf Carstens' Verhältnisse entschuldigen könne. Die Pflicht lag ob, ihn seinem Talente gemäfs zu behandeln und diese Pflicht ist nicht erfüllt worden.

Leo dem Zehnten, der Raphael gewifs fürstlich genug beschäftigt

und belohnt hat, wird heute zum Vorwurf gemacht, er habe den grofsen Genius dennoch nicht mit Aufträgen versehen wie sie seiner würdig gewesen. Und in der That, er hat es nicht gethan, und der Tadel ist gerechtfertigt. Nun, Carstens war kein Raphael und die Berliner Zeiten vom Jahre 1795 waren nicht die medicäischen. Aber man stelle Carstens und seine Zeit so hoch oder niedrig als man wolle, und man lese Carstens' Briefe und die Rescripte des Freiherrn von Heinitz, die Fernow mittheilt, und sehe wie Carstens da vorgerechnet wird was er von Anfang an als Gehalt empfangen; wie man diese Gelder (1562 Thaler für die ganze Reihe Jahre) als erschlichen betrachtet; wie man seine, auf ausdrücklichen Wunsch des Freiherrn eingesandten Arbeiten jetzt zurückzuhalten und verauktioniren zu lassen droht um sich schadlos zu halten; wie man endlich sich dazu versteht ihn loszulassen, schliefslich sogar seine Arbeiten herauszugeben, wenn er, von dem man wufste dafs er keinen Heller hätte, das Porto bezahlen wolle! — — ich fahre nicht fort und begebe mich auch des Rechtes zu urtheilen. Nur so viel: Carstens, der in Dürftigkeit starb, hat diese Gelder natürlich nicht zurückerstattet, aber ich halte dafür, er hat dem Freiherrn von Heinitz für das, trotz dieses traurigen Endes ihres Verkehrs, nicht zu läugnende Wohlwollen, womit der hochgestellte Herr sich seiner annahm, Nachruhm genug geliefert; und dieser selbst, glaube ich, wenn er heute lebte und wenn die Summe das Zwanzigfache betrüge, würde die Rechnung gern für ausgeglichen ansehen. —

Das also war es was Carstens von seinem Vaterlande empfangen hat. Indessen der Neid der Künstler kümmerte ihn wenig, das Gefühl, endlich ein freier Mann zu sein, verwischte bald die Erinnerung an die Art und Weise wie man ihm diese Freiheit geschenkt, der Erfolg seiner Ausstellung hob ihn hinweg über solche Kleinlichkeiten, und noch während ihrer Dauer begann er neue Werke zu schaffen. Diese Zeit war die glücklichste seines Lebens. Fernow beschreibt, wie er, noch stark genug die kleinen Wanderungen zu Fufse zu unternehmen, in dem herrlichen Sabiner- und Albanergebirge zuweilen Erholung suchte. Aber auch auf diesen Gängen nicht ohne fortwährende innerliche Arbeit. Die Ideen drängten sich bei ihm. Bestellungen, besonders englischer Kunstfreunde lieferten ihm das tägliche Auskommen, sein bedeutendstes Werk schuf er jetzt, glücklicherweise durch den von Goethe bewirkten Ankauf des Carstens-

schen Nachlasses für Deutschland erhalten: Homer, der den versammelten Griechen seine Lieder singt.

Ich glaube, wenn jemals die Weihe der Dichtkunst im Bilde verherrlicht werden konnte, so ist es hier geschehen. Raphaels Parnafs verglichen mit diesem Werke erscheint wie eine leichte italienische Melodie neben einer Symphonie von Beethoven. Was Weimar heute besonders sehenswerth macht, sind die vier Blätter, auf denen Carstens in feinster Ausführung in Rothstein diese Composition dargestellt hat.

Homer, mit erhobenem Arme, die blinden Augen begeistert zum Himmel gerichtet, die Lippen zum Gesange geöffnet, steht inmitten eines, dem Zuschauer entgegen, aufgethanen Halbkreises zuhörender Griechen.

Carstens hat mit besonderer Vorliebe die Gewalt des Gesanges auf die Menschen zum Ausdruck gebracht. Er ist unerschöpflich in der Darstellung entzückt lauschender Gestalten. Der singende Orpheus in der Höhle Chirons war, wie gesagt worden ist, vielleicht sein Lieblingsblatt. Alpin und Ossian hat er gemalt, die sich gegenseitig zur Harfe singen. Orpheus dann wieder, wie Jason ihn zur Theilnahme am Zuge auffordert. Orpheus noch einmal, wie er beim Bau der Argo durch Gesang die Arbeit erleichtert. Sein Homer aber besitzt nicht nur die Schönheiten dieser früheren Compositionen, sondern soviel Neues dazu, dafs er wie ein Denkmal der nach langem Harren endlich durch den Beifall eines seiner würdigen Publikums über sich selbst erhobenen Thätigkeit, klar zeigt, welchen Schritt Carstens vorwärts gethan, und ahnen läfst, welche Laufbahn er noch vor sich gehabt, wäre nicht dieser Aufschwung seines Wesens zugleich sein Schwanengesang gewesen.

So betrachtet gewinnt das Werk höhere Bedeutung. Alles was Carstens an Armuth und Elend erduldet sein Leben lang, um dann nur ein einzigesmal (wie Homer sein Volk entzückte) an der Schwelle des Todes in vollem Maafse die Macht seiner Kunst zu zeigen, drückt die Gestalt des griechischen Sängers aus. Wie bescheiden das kurze, nur bis zu den Knieen reichende, eng gegürtete Gewand, das auch die Arme frei läfst, ihn umschliefst! Wie dieser magere, aber herrliche Arm erhoben ist! Wie sein Haupt aufblickt! Niemand kann diese Gestalt ansehen, ohne dafs wehmüthiges Andenken an den grofsen Dichter und zugleich ein tragisches Gefühl

ihn beschleicht, wie fremdlingsartig und verstofsen Beide, der Dichter und der Maler, am Gestade des Lebens umirrten; jener die ganze glänzende Vergangenheit seines Volkes im Geiste mit sich tragend, dieser sich tröstend an Homers Schicksal und jetzt vielleicht nichts besseres mehr für sich selbst erwartend.

Und wie schön sind die, die ihm lauschen! Zur Linken, als Beginn des Halbkreises auf dieser Seite, ein jugendlicher Mann, sitzend, die eine Hand vor sich auf's Knie gelegt, den Kopf mit vollen Blicken dem Sänger entgegengestreckt, als wolle er jedes seiner Worte bis auf die Neige austrinken. Dicht neben ihm sitzend, halb verdeckt von ihm, ein Greis, mit der ganzen Gestalt en face uns zugewandt. Er sieht Homer nicht an, aber er neigt sein bärtiges Antlitz leicht zur Seite nach ihm hin, als hörte er so besser, und indem er so horcht, beobachtet er zugleich jenen ersten, als entzückte ihn dessen Begeisterung nicht weniger als der Gesang des Dichters, bildete eins mit dem andern gleichsam erst ein Ganzes für ihn. Gebückt, die alte Hand auf die Krücke seines zwischen den Knieen stehenden Stabes gelegt, sitzt er so da, und ein anderer, der hinter seinem Sitze steht, beugt sich leise vor um besser zu hören. Neben ihm aber, nach rechts hin, und zugleich mehr dem Hintergrunde zu, zwei jugendliche Gestalten. Der eine mit langem Haar, das Gesicht auf den Rücken der Hand geneigt, erinnernd an jene fast mädchenhaft schönen Jünglinge, wie sie Raphael in der Schule von Athen erblicken läfst, der andere hoch aufragend in Helm und Panzer, begeistert als sähe er die Schlachten vor sich, von denen gesungen wird, und müsse der Moment bald kommen wo auch er hineingefordert würde. Dann wieder ein sitzender Jüngling der nachschreibt, auf eine Tafel die er aufrecht auf seinen Knieen hält. Ein Aelterer, dicht hinter ihm; sich über seine Schulter vorneigend, auf die er vertraulich die Hand gelegt, sucht er mit der andern Hand, in spielenden Fingern, in der Luft den Fall der Verse nachzutasten. Dann wieder alte Männer, ernst und ruhig in sich versunken, und dann, dies auf der rechten Seite die äufsersten Figuren: lauschende Kinder. Ein Knabe, halberwachsen, die Arme untereinander geschlagen, bescheiden und in reizender Unschuld dastehend. Ein anderer zu Homers Füfsen zutraulich auf der Erde sitzend, ganz vorn, wie Kinder sich vordrängen weil sie sich als Hauptpersonen fühlen dürfen; und um alle diese vorderen Gestalten

ein dichter Ring von Volk, wie ein Kranz, Kopf an Kopf, alte und junge, bewaffnete und unbewaffnete, hinter denen ferne Tempel aufsteigen, das ganze griechische Volk in allen seinen Richtungen repräsentirend. Nie hat ein anderer Maler die Blüthe Griechenlands so grofs und rein dargestellt, und keiner hätte es vielleicht gewagt nach Carstens, lägen dessen Blätter nicht gar zu vergessen da. Und nun, Homer mitten in diesem Kreise: er, der arme, nackte Bettler, überragt dennoch die Gestalten alle durch Adel und Schönheit.

Das Jahr das solche Früchte trug, war das letzte gesunde Jahr des Meisters. Krank war er längst, schon 1794 als Fernow nach Rom kam und seinen Freund nach längerer Trennung zuerst wiedersah, fand er seine Gestalt hinfälliger geworden, nur der alte feurige Blick war derselbe geblieben, und heiterer sogar und relativ gesunder als vorher fand er ihn. Das herrliche römische Leben zeigte Anfangs auch an ihm die altbewährte Kraft. Nun aber ging es dennoch abwärts. Ein furchtbarerer Feind, sagt Fernow, als Neid und Schmähsucht, denen wahres Verdienst nicht erliegt: jenes Uebel das fortdauernd an seinem Leben nagte, griff ihn im Herbste 1797 mit verstärkter Gewalt an und warf ihn auf ein langwieriges Krankenlager; die zurückgebliebene Schwäche führte ein schleichendes Fieber herbei, das ihn den Winter hindurch selten verliefs. Er hoffte endlich auf Genesung bei der Wiederkehr des Frühlings. Wirklich nahmen die Dinge den Anschein als wollten sie sich bessern, aber am 25. Mai schon erlag er und wurde hinausgetragen zur Pyramide des Cestius, wo so mancher Deutsche liegt, und wo auch Goethe meinte, es müsse sich da gut ruhen lassen. —

Es war unmöglich den ganzen Reichthum dessen was Carstens bis zu seiner letzten Zeit noch geschaffen hat, auch nur flüchtig anzudeuten. In Weimar liegen seine letzten Versuche, mit zitternden Händen auf dem Bette niederzuzeichnen was ihm vor der Seele schwebte. Aber sein letztes gröfseres Werk soll hier noch beschrieben werden. Auch dies nicht ganz vollendet, denn Koch zeichnete später die Landschaft dazu, aber sie ist gewifs ganz so ausgefallen wie er sie wünschte, und so erblicken wir in dieser Arbeit die schönste, klarste, heiterste all seiner Schöpfungen, mitten in den Schmerzen der Krankheit begonnen, und fortgeführt so weit seine Kräfte reichten, und in erhaben rührender Weise den Geist dieses ächten Künstlers zeigend, der sich, je mächtiger irdisches

Leiden ihn niederzudrücken versuchte, um so freier, freudiger und unbesiegt über alles Irdische emporschwang.

Das goldene Zeitalter hat er auf diesem Blatte dargestellt. War sein Homer ein Protest gleichsam gegen das, was die Menschen ihm nicht gewährt, indem er die Armuth und Blindheit des Dichters in höherer Verklärung zeigte, so daſs Reichthum und Ehre nur eine Verminderung ihrer Reinheit gewesen wären: in seinem letzten Werke läſst Carstens erkennen, daſs er über noch Aergeres als Armuth und Elend sich zu erheben gewuſst. In der Gewiſsheit, sterben zu müssen (denn obgleich er Besserung erwartete vom kommenden Frühling, faſste er den Tod dennoch fest genug als das in's Auge was ihm bald bevorstand), versenkt sich sein Geist in jenen Traum uranfänglicher menschlicher Glückseligkeit; eine himmlisch heitere Landschaft dehnt sich aus vor seinen Blicken, Gruppen glücklicher Menschen die niemals Noth und Sorge kannten, bevölkern sie; er sieht sie ruhen unter hohen prächtigen Bäumen, Kinder, Greise, Jungfrauen, Mütter, alle Stufen des Alters in den reinsten Formen, und er zeichnet nieder was er so vor Augen sieht. Von den alten Deutschen lesen wir, daſs sie sterbend Siegeslieder angestimmt und mit der Verherrlichung ihrer Thaten den Tod selber höhnten: schöner vermöchte in unsern Tagen Niemand die letzten Qualen des Lebens zu vergessen, als, wie Carstens aus der Welt gehend, in einem solchen Gemälde einen Spiegel der letzten Gedanken zurückzulassen. Was er selbst niemals besaſs und erlebte: ein sorgenloses Ruhen im Ueberflusse des Daseins, den Wiederklang der tiefsten Gefühle aus der Seele einer Geliebten oder eines Kindes, das Spielen mit dem Leben, dessen wir, einmal im Leben, wenn auch kurz nur, jeder theilhaftig zu werden hoffen dürfen, das Aufwachsen aus froher Kindheit zu thätiger Mannesstärke und von da weiter zu behaglich froh rückwärtsblickendem Alter: Alles ihm verwehrt vom Schicksal in solchem Maaſse daſs auch nicht ein Körnchen davon ihm jemals zugemessen ward: Alles trug er dennoch in seiner Seele, und, was er niemals selbst genoſs, stellte er schöner und wahrhaftiger hin als die selber, die es besaſsen oder besitzen, es nur zu empfinden im Stande wären.

Und doch, auch dieses letzte Werk, soweit es die vorhergehenden überragt, es wäre, hätte Carstens weiter schaffen dürfen, nur eine Vorstufe gewesen zu dem, was er dann erst, in voller Meister-

schaft vielleicht, der Welt geschenkt, und es konnte in diesem Sinne an seiner Gruft von Fernow gesagt werden, ein Künstler werde hier in die Erde gesenkt, der von ihr habe scheiden müssen, ehe er sich durch ein grofses monumentales Werk, das einmal zu schaffen seine ganze Sehnsucht gewesen, den Eintritt in die Unsterblichkeit erkauft.

Diese Unsterblichkeit wird, denke ich, die Zukunft Carstens dennoch nicht streitig machen; heute schon kann das mit Sicherheit ausgesprochen werden. Je weiter wir fortrücken von den Tagen in denen er arbeitete, um so einsamer wird er über diese Zeit hinauswachsen. Schon steht er grofs genug da. Aber es genügt nicht. Deutlicher noch als heute wird einst erkannt werden, wieviel die Nachfolgenden ihm verdankten. — Carstens verkörperte zuerst als Künstler die Idee edler Unabhängigkeit, die das belebende Princip der neuesten Zeit ist. Selbst wenn seine Werke untergingen, sein Name würde bestehen und Jeder wissen was er bedeutet.

Ich kehre noch einmal mit kurzen Worten zu dem zurück womit ich begann: die Natur scheine sich zu widersprechen manchmal indem sie ihren Lieblingen unter den Menschen das Leben zu einer Unmöglichkeit gestalte.

Aber nehmen wir Carstens mit Allem was er litt und entbehrte, was wäre aus ihm geworden, hätte er sich mit minderer Starrheit von Anfang an gegen all die Erleichterungen abwehrend verhalten, die die Einrichtungen der Welt ihm für seine Kunst und seine Existenz darboten? Alle Zeiten gleichen sich darin, dafs wenn ein selbständiger Charakter in ihnen auftritt, sie all ihre Härte oder all ihre Süfsigkeit aufbieten, um ihn zu überwinden, abzulenken oder zu verdunkeln. Es bedarf eines natürlichen Schutzes dagegen. Carstens wäre das nicht geworden, hätte er nur im geringsten nachgegeben. Sein Abstofsen jedes fremden Einflusses war die Bedingung seiner Kunst. Und so kann man sagen, was die Natur ihm mitgab war das nothwendige, und nur das entbehrte er in der That was ihm die Menschen versagten. Das Einzige von dem man behaupten darf, es hätte ihm erspart bleiben sollen, war die Erfahrung des Neides der deutschen Künstler in Rom und der Geringschätzung mit der von Berlin aus an ihm gehandelt wurde.

Und dies führt mich am Schlufs auf die Bestrebungen des Vereins, von dem die in diesem Saale gehaltenen Vorträge angeregt worden sind.

Carstens wirkte eine Zeit lang als Lehrer an der Berliner Akademie der Künste. Es konnte bei der beschränkten Zeit nicht darauf eingegangen werden, sowohl seine Wirksamkeit daran als die Ansichten zu erwähnen, die er über dies Institut gewann. Nur soviel, dafs er dasselbe für ein völlig unnützes hielt.

Wer die Geschichte der modernen Malerakademien kennt, deren Grundgedanke immer der gleiche war: die Absicht nämlich, Künstler zu bilden; wer ihre Erfolge kennt, was bei der ausgedehnten Literatur heute sehr wohl und in gründlicher Weise möglich ist, der mufs fühlen, dafs dieser Grundgedanke ein falscher sei, und mufs sehen wie unglaublich viel Unheil er gestiftet hat. Carstens Carriere ist gewifs eine wie kein anderer grofser Künstler sie durchgemacht, aber jedes andern grofsen Künstlers Carriere gleicht ihr darin, dafs auf neuen, von diesem Fufse zum erstenmale betretenen Bahnen vorwärts geschritten ward. Es hat sich zufällig wohl getroffen manchmal, dafs Akademien auch grofsen Künstlern Nutzen leisteten, etwa wie ein Reisender, der eine gefahrvolle Expedition unternimmt, gelegentlich wohl an unerwarteter Stelle gutes Essen und ein gutes Bette findet und sich das gefallen läfst. Allein dieser zufällige Nutzen ist ein so unnöthiger, leicht entbehrlicher, der Schaden dagegen ein so ungeheurer, dafs eine endliche Aufklärung in diesem Punkte dringend zu wünschen ist.

Was könnte der Staat nicht leisten zu Pflege der Kunst, wenn er als das allein Erreichbare auf diesem Gebiete nur die Uebung der Hand, die Ausbildung des Auges und die Kenntnifs der Kunstgeschichte erkennte, alles Erziehen junger Menschen zu Künstlern jedoch als eine Unmöglichkeit aufgäbe.

Darauf zumeist müfste die Sorge des Staates gerichtet sein, wahre Kunstwerke dem Volke zu Gesichte zu bringen, damit das Auge sich bilde an dem was schön ist. Nichts ist so bildsam als das Auge, aber die Gelegenheit mufs ihm geboten werden, und Alles was bisher dafür geschah, genügt nicht. Richtiges Sehen ist der Grund jeder Kunst und jedes ächten Genusses daran, und je früher wir, als Kinder schon, angeleitet werden, Auge und Hand zu üben, um so voller für spätere Zeit die Mitgift einer Fähigkeit, deren Unentbehrlichkeit auf allen Stufen des Lebens Niemand läugnen kann. Was grofse Künstler, wo sie immer auftauchten, von äufserlichen Zuthaten des Schicksals am meisten förderte, war das

scharf controlirende Auge des Publikums. Die Griechen des Phidias und die Italiener Michelangelo's fühlten bei jeder Linie ihrer grofsen Meister, was sie werth sei.

Welchen Flug hätte Carstens genommen vielleicht, wäre solche Fähigkeit eines Volkes ihm entgegengekommen.

Die neue Ausgabe der Gedichte Michelangelo's auf Grund seiner eignen, bisher verborgen gehaltenen florentiner Handschriften ist endlich erschienen. Leider war es mir bis jetzt nicht möglich dieses Buches habhaft zu werden. Das bücherkaufende Publikum für italienische Literatur ist in Berlin so klein, dafs man nur zufällig das in Italien neu erschienene sofort empfängt, wo man bestellt aber meistens Wochen oder Monate lang warten mufs.

Einstweilen also bleibt für uns der Vaticanische Codex noch die einzige Quelle ächter Verse Michelangelo's.

Ich gebe hier den Versuch einer Nachbildung des berühmten Sonettes, Giunto è già'l corso della vita mia, und lasse den Text nach Michelangelo's eigener Handschrift, wie sie der Vaticanische Codex liefert, folgen.

Im Hafen lieg' ich den wir all' erreichen,
Gebrechlich war die Barke die mich trug,
Sturmvoll die Fahrt; doch jetzt gilt es, im Buch
Des Lebens meine Rechnung auszugleichen.

Einst war die Kunst mein Glück; berauschend tränkte
Ihr Nektar mich, der so verlockend schäumte,
Idol und Göttin war sie, und ich träumte,
Bis ich erwachend seh', was sie mir schenkte!

Zwiefach wälzt sich Vernichtung auf mich zu:
Der Tod, der jetzt mich fortnimmt ohn' Erbarmen,
Und, nach ihm, jener ew'ge Tod voll Schrecken!

Marmor und Farben schaffen keine Ruh,
Nur eins giebt Trost: zu schaun nach jenen Armen
Die sich vom Kreuze uns entgegenstrecken.

Giunto è già'l corso della vita mia
Per tempestoso mar con fragil barca
Al comun porto, ov' a render si varca
Conto e ragion d'ogni opra falsa, e ria.

Onde l'affettnosa fantasia,
Che l'arte mi fece idol, e monarca,
Conosco or ben com' era d'error carca,
E qnel ch'a mal suo grado ogn'uom desia.

Gli amorosi pensier mie, già vani, e lieti,
Che fien or s'a dua morte m'avvicino?
D'nna so'l certo, e l'altra mi minaccia.

Nè pinger, nè scolpir fie più che quieti
L'anima volta a quell' amor divino,
Ch'aperse a prender noi'n croce le braccia.

Zu welcher Zeit dies Gedicht entstanden ist, wissen wir nicht. Als eine natürliche Annahme böte sich dar, es in die letzten Tage Michelangelo's zu setzen. Sollte dies richtig sein, so bliebe doch immer daneben und dagegen zu erwägen, daſs Michelangelo bis in seine allerletzten Zeiten künstlerisch thätig war. Es läge also in diesen Versen nur die Stimmung eines traurigen Momentes vor, die in der Folge andern Anschauungen wieder weichen muſste. Er suchte in diesen Versen loszuwerden was ihn bedrängte, schrieb sie nieder auf das Blatt auf dem sie sich unter seinen Papieren fanden, und wandte sich wieder seinen Arbeiten zu.

Auffallend jedoch sind die zahlreichen Versuche dies Sonett zu verbessern, welche, gleichfalls von des Künstlers eigener Hand, im Vaticanischen Codex aufbewahrt worden sind. Man könnte daraus wieder den Schluſs ziehen daſs Michelangelo, im Gegensatz zu der eben ausgesprochenen Vermuthung, nur ein allgemeines Gefühl in Worten niederzulegen bemüht war, vielleicht das Resultat eines Gespräches mit einem Freunde, für den die Verse bestimmt waren.

Ich theile diese Gedanken mit, weil ich meine Ansicht, es sei sehr bedenklich solche Gedichte als exactes historisches Material zu benutzen, damit belegen möchte.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. V. VI. Mai. Juni. 1865.

LE RIME

DI

MICHELANGELO BUONARROTI

PITTORE SCULTORE E ARCHITETTO

CAVATE DAGLI AUTOGRAFI

E PUBBLICATE

DA

CESARE GUASTI

ACCADEMICO DELLA CRUSCA.

IN FIRENZE
PER FELICE LE MONNIER
M . DCCC . LXIII.

Ein Quartband von 500 Seiten, auf ausgezeichnetem Papier. Preis 25 Lire italiane, nach unserm Gelde 8—9 Thaler. Dem Titel nach, 1863 erschienen; einer auf der letzten Seite befindlichen Angabe zufolge jedoch 'compiuto di stampare nel Febbrajo dell' anno MDCCC · LXIV.' im Februar 1864 im Druck vollendet.

Mit welchen Erwartungen nimmt man ein Buch in die Hand, von dem man sich soviel verspricht. Seit Jahren wurde der Wunsch gehegt nach einer brauchbaren Ausgabe dieser Gedichte, die bisher in ganz verfälschter Weise der Welt geboten worden waren. Es schien als sollten die florentiner Schätze niemals geöffnet werden. Endlich ist es geschehen. Prüfen wir, in welcher Art und Weise.

Der Herausgeber beschreibt zwölf Codices deren er sich zu seiner Arbeit bedient hat.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

1. Den welchen er als AUTOGRAFO anführt, derselbe um den es allen Freunden Michelangelo's sosehr zu thun war; befindlich in dem der Stadt Florenz zugewandten Vermächtnisse des letzten Buonarroti, und heute noch wie es scheint der Bewachung der Commission unterliegend welche über den gesammten litterarischen Inhalt des Archivio Buonarroti gesetzt worden ist. Von ihr war ursprünglich eine andere Persönlichkeit als die des gegenwärtigen Herausgebers zur Bearbeitung ausersehen worden. Das Recht ging auf diesen erst durch Resignation über.

Der Codex enthält im Ganzen circa 185 Gedichte, miteinbegriffen alles was sich übrigens im buonarrotischen Nachlasse an losen Blättern mit Poesien von der Hand Michelangelo's fand. Im eigentlichen Codex selbst sind die Gedichte nur 'per lo più di mano propria dell Autore', nur zum gröfsten Theil von Michelangelo's eigner Hand, ohne dafs in der vorliegenden Ausgabe bezeichnet zu finden wäre wo dies der Fall ist und wo nicht. Mithin: unter den in der vorliegenden Ausgabe mit AUTOGRAFO bezeichneten Dichtungen sind eine ungewisse Anzahl nicht Autographa.

2. Der Codex Vaticanus; in Rom befindlich, Jedermann zugänglich und Vielen bekannt, vom florentiner Herausgeber jedoch nicht mit eigenen Augen benutzt. Da auch diese Sammlung nur zum Theil von Michelangelo's Hand geschriebene Blätter enthält, so bleibt für die Leser der gegenwärtigen Ausgabe wiederum da wo ein Gedicht mit VATICANO bezeichnet ist, zweifelhaft ob es im Autograph vorlag oder nicht. Die mitgetheilte Beschreibung dieses Codex verdankt der Herausgeber einem römischen Freunde, der aufserdem in einigen Fällen Gedichte speciell verglichen hat. Der Cod. Vat. enthält circa 140 Stücke, darunter 36 nur mit dem vorigen gemeinsam.

Gebraucht wurde von dem Herausgeber eine im 17. Jahrh. von der Hand des Michelangelo giovane, des grofsen Michelangelo Grofsneffen, angefertigte Copie. Von dieser Abschrift wird gesagt dafs sie 'esattissima' sei; nur da wo durch Vermittlung des genannten römischen Freundes die Originale verglichen worden seien, zeige sie sich nicht 'tanto scrupulosa, quant' oggi 'si vorrebbe, in punto di grafia': genüge sie was die Orthographie anlangt den heutigen Ansprüchen nicht ganz. Ich füge hinzu, dafs sie in punto di grafia allerdings sehr, sowie auch übrigens ziemlich ungenau ist. Es sind ein halbes Dutzendmal Verse ausgelassen worden und andere der-

gleichen Versehen begangen worden. Hierüber ein Urtheil auszusprechen bin ich in Stand gesetzt sowohl durch meine eigenen diesem Codex entnommenen Notizen, als besonders durch eine Abschrift welche ein junger Schweitzer Gelehrter, Herr Pfarrer Dr. Wirz zu Wildberg, Behufs einer Ausgabe der Gedichte, in Rom angefertigt und nun, da seine Amtsthätigkeit diese Arbeit einstweilen unterbrochen hat, mir für den Augenblick zu überlassen die Güte gehabt hat.

Nach diesen beiden Codices werden noch zehn andere namhaft gemacht und beschrieben, sämmtlich nicht von Michelangelo's eigner Hand; 3. 4. 5. und 6. jedoch unter seinem Einflusse angefertigte Copien mit Correcturen von ihm; 7. eine Sammlung aller möglichen Abschriften aus der Feder des genannten Grofsneffen (angefertigt wahrscheinlich für die von ihm veranstaltete Edition); 8. ein Codex der Magliabecchiana mit der Abschrift zweier Stücke (es ist mir ein anderer Codex derselben Bibliothek mit der Abschrift eines Gedichtes bekannt, den der Herausgeber nicht angeführt hat); 9. eine Sieneser Handschrift aus dem 17. Jahrh. mit einem Gedichte; 10. eine alte Copie dreier Stücke von der Hand eines Anonymus; 11. zwei Stücke, abschriftlich in einem Parmesaner Codex mit Gedichten Beccadelli's; 12. ein einziges Gedicht in einem Strozzi'schen Codex aus dem 17. Jahrh. Als nicht benutzt sind angeführt ein Sieneser Codex mit wenigen, bekannten Gedichten; die von mir (L. M's) beschriebene Londoner Handschrift, jetzt ohne Werth; ein Autograph des Brittischen Museums: 'Ogni cosa ch'io veggio mi consiglia' ohne neue Varianten. Unbekannt scheint dem Herausgeber gewesen zu sein dafs sich die Canzone 'Ohimè, ohimè, ohimè etc., welche er nur aus einer Abschrift des Codex 7. kennt, in Duppa's Leben Michelangelo's im Facsimile findet (sie liefert für die zweite Strophe die Variante 'affetti' statt 'effetti'), sowie dafs ein zweiter Römischer Codex der Vaticana eine Anzahl Gedichte enthält. Mir wenigstens wurde im Jahre 1857 von einem der dort arbeitenden Beamten seine Namhaftmachung angeboten, jedoch konnten wir uns über die Zahlung nicht verständigen mit der ich meine Erkenntlichkeit auszudrücken hätte. Erwähnt nur, aber unbenutzt gelassen wird endlich die im 16. Jahrh. noch gedruckte Blumenlese italienischer Dichtungen von Atanagi mit zwei Gedichten deren Lescarten angeführt werden mufsten.

Sämmtliche Gedichte welche die neue Ausgabe bringt, betragen etwa 320 Nummern. Der Vaticanische und der Florentiner Codex addirt geben etwa 325; die 36 gemeinsamen davon abgerechnet: circa 290. Alle übrigen Quellen zusammen enthalten mithin höchstens 30 neue Nummern. Aus diesen Zahlen ergiebt sich dafs es auf 1. und 2. eigentlich ankommt. Hier das Verhältnifs der Wichtigkeit genauer zu bestimmen ist nicht gut möglich, da uns, wie bemerkt, die Kenntnifs dessen was der AUTOGRAFO autograph enthält und was nicht, abgeht. Geben wir aber zu, dafs der letztere der wichtigere sei, immerhin bleibt der Vatikanische so bedeutend dafs die Güte der Ausgabe von der Art seiner Beuutzung grofsentheils abhängt. Ausgesprochen ist nun bereits, wie es mit der Zuverlässigkeit der vom neuen Herausgeber gebrauchten Copie steht. Für den Gebrauch, den er seiner ausdrücklichen Erklärung nach von ihr machen wollte: Herstellung einer Edizione principe mit genauester Wiedergabe der Originalorthographie, eignet sie sich absolut nicht. Der Herausgeber hat geglaubt durch ein theilweises Eingeständnifs dieses Uebelstandes genug gethan zu haben, und vielleicht gemeint durch die Treue mit der er die Copie wenigstens wiedergegeben, deren Unzulänglichkeit gutgemacht zu haben. Ich glaube jedoch nicht dafs irgend Jemand bei uns, der sich mit solchen Arbeiten selbst nur oberflächlich beschäftigt hat, diese Meinung theilen wird.

An einigen Beispielen möge erläutert werden, wozu dieser Irrthum geführt hat. Ich mufs mich bei ihnen natürlich auf Stücke beschränken welche nur dem Vatikanischen Codex entnommen worden sind; um die des Florentinischen zu behandeln, bedürfte es der Einsicht in denselben. Möglicherweise aber würde mir diese heute selbst in Florenz nicht offen stehen, denn es ist sehr die Frage, ob man dort geneigt ist die buonarrotischen Papiere, auch nach ihrer Veröffentlichung, weiterer Bearbeitung Preis zu geben. Die vorliegende Ausgabe würde danach eine Art Ausgabe von Papier mit Zwangscurs sei. Wie dem nun sei, der Vaticanische Codex wenigstens soll einstweilen zu seinem Rechte gebracht werden. Ich wähle ein Madrigal das auf p. 136 der vorliegenden Ausgabe folgendermafsen zu lesen steht.

---

*) Sehr erfreulich wäre, wenn von Italien aus vielleicht dem widersprochen würde.

VATICANO.

XCI.

La nuova beltà d'una
Mi sprona, sfrena e sferza;
Nè sol passato è terza,
Ma nona e vespro, e prossim' è la sera.
L'un con la morte scherza,
Nè l'altra dar mi può qui pace intera.
I' c'accordato m'era
Col capo bianco e con molti anni insieme
Già l'arra in man tene' dell' altra vita,
Qual ne promette un ben contrito core.
Più perde chi men teme
Nell' ultima partita,
Fidandose nel suo proprio valore
Contro all' usato ardore:
Se la memoria sol resta l'orecchio
Non giova, senza grazia, l'esser vecchio.

6. Nè l'altra, amor, m'è tardi pace intera
Nè l'altra tardi, amor, m'è pace intera

7—8. Onde accordato m'era — Ond'io, che accordo era
Con gli anni molti e con la morte insieme.

Pag. 169 des Cod. Vat. finden wir das Gedicht, mit XCVI bezeichnet, in folgender Gestalt:

la nuova belta duna
mi sprona sfrena e sferza
ne sol passato e terza
ma nona e vespro e prossime la sera
mie parte e mie fortuna (5)
lū cola morte scherza
ne laltra dar mi puo qui pace intera
nell altra amor me tardi pace intera nell altra tardi amor me pace ltera
i cachordato mera
onde acordato mera ōdio che dachardo era
col capo biāco e co moltanni īsieme
gia larra ī mā tene dellaltra vita (10)

qual ne promette ũ bẽ contrito core
piu pde chi mẽ teme
nell ultima partita
fidando se nel suo propio valore
cõtra lusato ardore
sa la memoria sol resta lorechio (15)
nõ giova sẽza gratia lesser vechio
cõgli anni molti e cõ la morte ĩsieme*). (9*)

Wir sehen bei einer Vergleichung, wie der neue Herausgeber seine Absicht, Michelangelos Orthographie bis in die minime cose wiederzugeben, aufgefafst hat. Die dem 16. Jahrh. eigenthümlichen Wortzusammenschreibungen und wieder Trennungen gab er auf; Interpunction und Accente setzte er zu; das florentinische 'ch' für 'c' (achordato für accordato) nahm er nicht an, behielt dagegen das ebenso häufige 'c' statt 'ch' bei Abkürzungen von 'che' (c'accordato für ch'accordato); 'p' für 'per' und ein überzogener Querstrich für 'n' fällt fort. Ferner (um von dem vorliegenden Gedichte einen Augenblick abzugehen) wo Michelangelo 'signior', 'ognior', 'degnio', 'insegnia', 'crescie' schreibt, behält man es bei, auch 'propio' statt 'proprio', wie er meistens

*) Wörtlich in deutscher Sprache:

Die neue Schönheit einer (Frau)
Regt mich auf, bringt mich aufser mir und überwältigt mich,
Und (doch) hinter mir liegt nicht nur die Terz
Sondern auch die None nnd die Vesper*), nnd ganz nahe ist der Abend.
Mein (Lebens)antheil nnd mein Loos:
Das eine scherzt (bereits) mit dem Tode
Und (auch) das andere kann mir hier keinen vollen Frieden geben **),
Der ich (meinen Frieden) geschlossen
Mit dem weifsen Haupte und den vielen Jahren zusammen,
Schon das Unterpfand in der Hand hielt des andern Lebens,
Insofern sich dies ein reniges Herz verspricht (versprechen darf).
Mehr verliert wer weniger Furcht hegt,
Beim letzten Uebergange (in's andere Leben),
Sich (zusehr) auf die eigne Kraft verlassend
Gegen die gewohnte Gluth.
Wenn der Erinnerung auch nur das Ohr bleibt (Wenn man auch nichts weiter verbricht als anf das zn horchen was die Erinnerung früherer Zeiten uns erzählt)
So nützt es ohne göttliche Gnade nichts, alt zu sein. (So ist, ohne göttliche Gnade, das Alter kein Schutz gegen die Liebe).

*) Kirchlich kathol. Zeiteintheilungen des Tages. **) Siehe weiter hinten pag. 104.

zu schreiben pflegt. Hier aber schon zeigt sich die Unzuverlässigkeit der Copie: v. 14 hat der Cod. Vat. im vorliegenden Fall 'propio', während wir in der Ausgabe 'proprio' sehen, ein Versehen des Copisten. v. 5 ist vom Copisten ganz ausgelassen, wodurch der Sinn des Gedichtes, (jedem Stücke hat der Herausg. am Fuſse der Pagina eine prosaische Umschreibung zugefügt), stark verändert erscheint.

Bei v. 7 und 8 finden wir einige Varianten zwischen die Zeilen geschrieben. Meistens setzt Michelangelo solche nachträgliche Verbesserungen, oder, da er das frühere nicht ausgestrichen hat, Vorschläge zu eigener späterer Auswahl, über die Zeilen. Der Herausgeber verfährt hier nun in doppelter Weise. Entweder bringt er diese Zusätze einfach als Verbesserungen in den Text und die frühergeschriebene Linie als Variante darunter, oder er thut das Entgegengesetzte. Für das erstere Verfahren ein Beispiel.

Cod. Vat. LX, 1.

morir dice sipuo soluna volta
e quel che foco muore
ne piu si nascie e chi colmiemor muore
inme
che fie po' sanzi morte īquel soggiorna.

Die florentiner Ausg. pag. 222.

Morir, dice, si può sol una volta,
Ne più si nasce: e quel che fuoco muore
Che fie po', s'anzi morte in me soggiorna?

Die frühere Fassung der betreffenden Verse dann als Variante unter dem Texte. Ich bemerke nebenbei: der Herausgeber würde, wäre seine Copie besser gewesen, ohne Zweifel 'nascie' gedruckt haben, wie pag. 179. 'Nascie un vil Bruto etc.' Für das zweite Verfahren folgendes Beispiel.

Cod. Vat. XLII, 2.

p procella o p calma
cō tal segnio sicura
sie come croce cōtro a suo aversari
e dōde ī ciel ti rubo la natura
agliāgeli alti e ciari
ritorni norma agli spirti alti e chiari
ca rinovar simpari
la su pel mondo ū spirto ī carne īvolto
che dopo to gli resti iltuo bol volto.

Die florentiner Ausg. pag. 101.

Per procella o per calma
Con tal segno sicura
Sie come croce contro a' suo' avversari:
E donde in ciel ti rubò la natura
Ritorni, norma a gli spirti alti e chiari,
Ch'a rinnovar s'impari.
Lassin pel mondo un spirto in carne involto
Che, dopo te, gli resti il tuo bel volto.

Das später über der Zeile Zugefügte dann als Variante unter dem Texte. Nebenbei: an auderer Stelle würde der Herausgeber 'segnio' gedruckt und (wie oben v. 8) 'C'a' statt 'Ch'a' gegeben haben; statt der Lesung des Dr. Wirz 'lassù' finden wir 'lassin' erklärt mit 'lascino', wodurch der Punkt hinter 'impari' nöthig wird und der Sinn etwas Gezwungenes erhält. Mir scheint 'lassù' vorzuziehn. —

Mag der Herausgeber sich nun in beiden Fällen durch sein Gefühl haben leiten lassen, jedenfalls mufste der Leser in Stand gesetzt werden, gleichfalls seine eigne Wahl zu treffen, und zu diesem Behufe genügende Bezeichnung vorfinden. Diese findet er nicht.

v. 7 erfordert der Sinn, wie mir scheint, die Wahl von:

Nell' altra tardi, amor, m'è pace intera

zu deutsch: Im andern finde ich zu spät, o (Gott der) Liebe, völligen Frieden. —

v. 8. Michelangelo kürzt in sehr vielen Fällen 'Jo' in dieser Weise ab. Der Copist hat sie meistens übersehen.

v. 9. Hierfür hätte v. 9ª eintreten müssen, den der Herausgeber unter die Varianten setzt. Michelangelo reiht oft die Verbesserungen in dieser Weise am Schlusse der Gedichte ohne weiteres an. Jedenfalls aber war 'co'', und nicht 'con' zu setzen.

v. 14. 'propio' mufste, wie bereits bemerkt worden, beibehalten werden.

v. 16. 'Se la memoria' statt 'Sa la' d. h. 'S'alla' Erklärt mit: se resta la memoria della passione amorosa, resta l'orecchio altresì (cioè, l'inclinazione alle sue lusinghe): senza una grazia superiore, non giova esser vecchio. Dies erscheint mir gezwungen; ich halte Dr. Wirz' Lesung für die richtigere. —

Die Behandlung dieses auf gut Glück gewählten Madrigals

wird dio Unzulänglichkeit der Ausgabe was den Vatikanischen Codex anlangt darthun. Zuweilen begreift man kaum, daſs der Herausgeber nicht die Nöthigung fühlte bei seinem römischen Freunde anzufragen. So, wo sich 'soverchio' und 'superchio' oder 'Ch'a' und 'C'a' nah zusammen in ein und demselben Stücke fanden. Schon die florentiner Papiere muſsten ihn belehren, daſs eine solche Unregelmäſsigkeit dem Charakter Michelangelo's wenig entsprach. Michelangelo's Orthographie ist eine so gleichartige, daſs selbst die scheinbaren Abweichungen wiederkehren und kein Gefühl von Willkürlichkeit aufkommt. Sich in diese Schrift hineinzustudiren und sie getreu wiederzugeben, wäre eine Aufgabe gewesen die dem Herausgeber wie dem Dichter zur Ehre gereicht hätte. Es würde eine zwar seltsame, bald aber verständliche Schreibweise so zu unserm Anblick gebracht worden sein, die als litterarisches Denkmal des Mannes und seines Jahrhunderts Werth behalten hätte und wichtig gewesen wäre. War man jedoch nicht im Stande dies zu leisten, dann am besten, die durch die Ausgaben Dante's hergebrachte moderne Orthographie anzuwenden und nur die auffallendsten Toskanismen wie 'mie', 'tuo', für 'mia', 'tua' und einige seltenere Verbalformen beizubehalten. Hierzu durfte man sich um so eher entschlieſsen als, wie das obige Beispiel zeigt, eine Anzahl vom Herausgeber selbst als nöthig anerkannte Beschränkungen in der Treue von Anfang an eintreten muſsten: 'mectere', 'decto', 'aqqua', 'pocho' wollte man nicht drucken. Gerade aber 'ct' für 'tt' ist eine Eigenthümlichkeit der Zeit, und 'ch' für 'c' bei den Florentinern das Hergebrachte, die heute noch statt 'poco' 'pocho' aussprechen.

Doch sei dies hiermit abgethan. Es würde vielleicht passend erscheinen, daſs ich eine Liste der Auslassungen beifügte, auch alle die Stellen angäbe, wo die Lesung der florentiner Copie nicht mit der des Herrn Dr. Wirz und der meinigen übereinstimmt; so einfach aber lieſs sich dies nicht thun, und mit den nöthigen Erläuterungen würde zuviel Raum dadurch fortgenommen werden. Nehmen wir die Orthographie wie sie gegeben wird. Zwei andere Fragen bedürfen noch der Beantwortung. Nach welchen Grundsätzen bei der Anordnung der Gedichte verfahren worden sei, und welche Entscheidung der Herausgeber da getroffen wo verschiedene Fassungen der Gedichte vorlagen deren zu bedeutende Abweichun-

gen von einander eine Unterordnung des einen Textes unter den andern nicht zulässig erscheinen liefsen. Hierüber zuerst.

Die Wahl war da leicht, wo Autographa bloſsen Abschriften gegenüberstanden. Erschwert wurde sie, wenn Michelangelo selbst zu verschiedenen Zeiten verschiedene Fassungen vorgezogen zu haben schien. Noch schwieriger aber wurde die Behandlung, wo eine ganze Anzahl von Redactionen vorlag, die, untereinander im Zusammenhang, in ihrem Verhältuisse, die frühere zur folgenden, erkannt werden muſsten. Alles konnte und durfte nicht zum Druck gebracht werden. Der Herausgeber hat sich groſse Mühe gegeben hier das Richtige zu treffen. Leider aber ist auch diese Mühe oft eine vergebliche gewesen.

Es wurde bereits bemerkt, wie wenig man darüber erfährt, was interlinearer späterer Zusatz, was originale Niederschrift sei. Soll nun gar was sich an solchen Zusätzen auf verschiedenen Blättern findet alles in einem einzigen Variantenverzeichniſs abgethan werden, so entsteht eine Aufhäufung von Angaben, aus der oft kein Herausfinden ist. Ich wähle um dies an einer Probe zu zeigen, das in der vorigen Nummer mitgetheilte Sonett 'Giunto è già'l corso della vita mia', dessen Entstehung wir im Vatikanischen Codex von den vielleicht allerersten Anfängen an bis zur Vollendung verfolgen können. Ich bezeichne die verschiedenen Redactionen, wie sie meiner Ansicht nach zu ordnen sind, mit A — F und gebe, wie oben, die Numerirung des Vatikanischen Codex *).

A. XCV, 1.

Giunto è già 'l corso della vita mia
Per tempestoso mar con fragil barca
Al comun porto ov'a render si varca
Conto e ragion d'ogni opera falsa e ria.
Onde l'affettuosa fantasia (5)
Che l'arte mi fece idolo e monarca,
Or mi tornò si vana, e d'error carca
Or veggio ben com 'era d'error carca (7ª)
E quel (7ᵇ)
E quant' a mal suo grado l'uom desia.
Or veggio ben com'è, quant'era carca (7ᶜ)

*) Auch lasse ich, da diplomatisch genaue Wiedergabe weiter keinen Zweck hat, die mir angemessen erscheinende Orthographie hier und in der Folge eintreten.

Gli amorosi pensier che fur già lieti,
Dall' una all' altra morte è lor cammino: (10)
L'una è a lor certa, e l'altra gli minaccia.
Non pinger nè sculpir è che più quieti
L'anima appresso a quel amor divino
Ch' aperse a prender noi in croce le braccia.

B. LXXVII, 1.

Das ganze Sonett mit folgenden Varianten:

v. 7. Conosco or ben quant'era d'error carca,
E quel ch'a mal suo grado ogni uom desia.
Gli afflitti mie pensier, già vani e lieti
v. 12. Nè pinger nè sculpir è più che quieti.

Auf demselben Blatte in zerstreuten Linien:

v. 2. Con tempestoso mar per fragil barca
v. 10. Si com' or tristi a duo morte vicino,
L'una m'è certa, e l'altra mi minaccia.

C. LXXV, 1.

Eine Aenderung der sechs letzten Verse auf einem Blatte allein.

v. 9. Wie bei A.
v. 10. Che son' or fatti a duo morte vicini,
Se l'una è certa, e l'altra mi minaccia
v. 12. Wie bei B.
v. 13. L'anima volta a quell' amor divino
Ch'aperse a prender noi in croce le braccia

Auf demselben Blatte als einzelne Versuche:

v. 10. Che fieno or s'a duo morte m'avvicino
So'l d'una certa e l'altra

D. XCVIII, 1.

Versuch der Umbildung von v. 9—11 auf einem andern Blatte.

Che fie de' mie pensier già vani e lieti
S'all' una e l'altra morte m'avvicino:
L'una è certa, e l'altra mi minaccia.

Dazu v. 12 wie auf B. Ueber v. 11, als interlinearer Zusatz: so, l'una è certa

E. XXIII.

In prachtvoller, gleichmäfsiger, grofser Schrift diejenige Redaction welche ich im vorigen Hefte gegeben, nur dafs v. 6 'si' stand, und 'mi' über die Zeile geschrieben ist.

F. XXIV.

Michelangelo scheint E, das er zuerst offenbar als Abschluſs betrachtet hat, später noch einmal umgearbeitet zu haben. Er kehrt hier sogar zu alten frühaufgegebenen Varianten zurück.

v. 1 — 5. Wie bei A.
v. 6. Ch'ebbe l'arte per idolo e monarca
v. 7. Wie bei B.
v. 8. E quel ch'ogn'uom contra'l suo ben desia.
I pensier mie già de' mie danni lieti
v. 10 — 13. Wie bei E.
v. 14. Ch'aperse in croce a prender noi le braccia.

Was beginnt nun der Herausgeber mit diesem Material? In No. 10 der vorn genannten Codices findet sich eine mit dem Drucke des Sonettes in Vasari's Lebensbeschreibung übereinstimmende Redaction, diese wird als bester Text abgedruckt. Daſs sie mit E beinahe stimmt (v. 8. 'ognun'; v. 9 fehlt 'mie'; v. 11 'So' statt 'So'l'.) ist rein zufälliges Verdienst. Gewählt wurde sie 'weil anzunehmen sei daſs Michelangelo Vasari die richtigste Redaction gesandt'. Dieser Schluſs hätte als eine Art Trost zulässig sein dürfen, wenn das Sonett eben nur durch Vasari auf uns gekommen wäre. Aber Michelangelo's Autograph reinster Art liegt daneben vor, und ihm muſste der Vorzug gegeben werden.

Alles Uebrige, d. h. Veränderungen zwischen den Zeilen, Veränderungen für sich bestehender abweichender Redactionen, Versuche zu Veränderungen, werden nach den Verszahlen in folgender Weise unter den Text gebracht:

2. Per tempestoso mar in fragil barca. [V]
Con tempestoso mare in fragil barca [S] d. h. Sieneser Cod.
6. Ch'ebbe l'arte per idol' e monarca. [V]
Che l'arte mi fe idolo e monarca [M] d. h. Magliabecch.
7. Or mi torna si vana e d'error carca —
Or veggio ben come e quant' era carca —
Or veggio ben com' era d'error carca.
8. E quel che, mal suo grado, l'uom desia —
E quanto, mal suo grado, l'uom desia
9—10. I pensier miei, già de' miei danni lieti,
Si com'or tristi, a duo morte vicino —
Gli afflitti miei pensier, già vani e lieti etc. etc.

Ich breche ab. Welchem praktischen Zwecke der Herausgeber dabei zu genügen dachte, ist kaum zu errathen. Dazu ist das Verzeichnifs nicht einmal vollständig. Die mit S und M bezeichneten Lesarten finden sich auch im Cod. Vat. Ausgelassen sind: Ch'aperse in croce a prender noi in braccia; Conosco or ben com' era d'error carca; E quel ch'ogn' uom contr'al suo ben desia. Anderes ist falsch gelesen. Man betrachtet die Arbeit mit Erstaunen und Bedauern. Bei ganz gleichem Raumverbrauche wäre eine ausreichende Darstellung des Entstehungsganges der Dichtung, wie sie oben gegeben ward, möglich gewesen.

Doch sei ausgesprochen, dafs bei andern Stücken wieder die Blätter des Codex unterschieden, und sogar der Versuch gemacht worden ist die Genesis anzudeuten. Zur Klarheit bringt uns der Herausgeber jedoch nie. Die Ungleichmäfsigkeit des Verfahrens läfst ein Gefühl von Unsicherheit entstehen, das schliefslich überall Zweifel erregt. Um zu zeigen was ich hier Ungleichmäfsigkeit nenne, sei es gestattet ein letztes Beispiel anzubringen.

Das Sonett 'Carico d'anni' findet sich folgendergestalt im Cod. Vat. LXIX, I.

Carico d'anni, e di peccati pieno,
E col trist' uso radicato e forte,
Vicin mi veggio all' una e l'altra morte,
E parte'l cor nutrisco di veleno.
Ne proprie forze ho ch'al bisogno sieno (5)
Per cangiar vita, amor, costume, e sorte,
Senza le tuo' divine e chiare scorte
Più che da noi per noi qui guida e freno.
Dogni fallace corso guida e freno. (8ª)
Signor mie caro, non basta che m'invogli
Ch'aspiri al ciel, sol perchè l'alma sia (10)
Non, come prima, di nulla creata.
Anzi che del mortal la privi e spogli
Prego m'ammezzi l'alta e arta via,
E fie più chiara e certa la tornata.
Non basta, signor mio, che tu m'invogli (9ª)
Di ritornar la dove l'alma sia (10ª)
Di render l'alma la dove la sia (10ᵇ)
E fiemi assai pur certa la tornata (14ª)
E fie più certa a te tornar beata. (14ᵇ)

Nur diese einzige Niederschrift des Gedichtes ist vorhanden. Der Herausgeber setzt v. 8^a unter die Varianten; ebendahin aber auch v. 9 u. 10, wofür er v. 9^a u. 10^a eintreten läfst; v. 11—14 bleiben dann wieder, und v. 10^b—14^b werden als Varianten gegeben.

Es ist auf diese Weise, aus allerdings ächten Elemonten, eine Composition geschaffen, dio durchaus als neu und modern bezeichnet werden kann. Jedenfalls mufste der Leser doch erfahren was im Originale vorlag. —

Ich kann mich was die Anordnung der Gedichte anlangt, kürzer fassen. Der Herausgeber hat sie in Epigramme und Epitaphien, Madrigale, Sonette, Fragmente von Sonetten und Madrigalen, Capitoli, Stanzen und Canzonen abgetheilt. Innerhalb jeder Abtheilung ist nach Gefühl d. h. ohne Auskunft, warum, das zusammengehörig erscheinende zusammengobracht worden. Ich habe nichts gegen 'innere Gründe', nur dürfen sie erst dann eintreten wenn alle anderen den Dienst versagen. Hier aber waren sie nicht an rechter Stelle.

Eine Reihe der vorn angeführten Codices geben eine sehr bedeutende Anzahl der Gedichte in fest wiederkehrender Anordnung. Vermuthe ich recht, so gingen diese Abschriften von Michelangelo selbst aus, der sie corrigirte und verschenkte. Entstanden mögen sie sein um 1550. Vielleicht hatte Condivi, wo er von einer Veröffentlichung der Gedichte seines Meisters spricht, diese Folge im Sinn.

Sie konnte und mufste dor Ausgabe zu Grunde gelegt werden. Ein zweiter Abschnitt enthielte dann die Stücke welche früher entstanden waren ohne Aufnahme zu finden, ein dritter die welche später kamen. Ich glaube die Gedichte liefsen sich sämmtlich so unterbringen; wo sie dennoch dieser Classification etwa widerstrebten, konnte der Rest in eine vierte Abtheilung zusammengethan werden. Was ich hier vorschlage ergiebt sich, scheint mir, sosehr aus der Sache selbst, dafs von denen welche das Material kennen, kaum Widerspruch zu erwarten sein wird. Es liefse sich auf der Stelle durch ein Verzeichnifs dor Beweis für Möglich- und Richtigkeit führen. —

Hiermit schliefse ich dio Bemerkungen welche in philologischer Beziehung übor die vorliegende Arbeit zu machen waren. Ein nächster Artikel wird zeigen was das Buch an neuem Material liefert: eine sehr beträchtliche Ausbeute, für die man nicht dankbar genug

sein kann, war auch ihre Mittheilung immerhin Pflicht und Schuldigkeit. Nur noch einige Worte über das Sonett 'Giunto', dessen Inhalt einen Nachtrag zu dem in der vorigen Nummer gesagten erfordert.

Ich fand in dem, 1864 in 2 Quartbänden erschienenen 'TUSCAN SCULPTORS by Charles C. Perkins' (einem Werke von dem auf den nächsten Seiten noch die Rede sein wird), die Auffassung, als sei dieses Sonett dicht vor Michelangelo's Tode geschrieben, und enthalte gleichsam einen Widerruf aller früheren Lebensthätigkeit. Möglich, dafs Perkins, dem eine sporadische Benutzung der einschlägigen Litteratur wohl zu Statten kam, durch meinen Essay über Raphael und Michelangelo, der aus früherer, noch sehr unvollkommener Bekanntschaft mit Michelangelo hervorging und Aehnliches aufstellt, zu dieser Ansicht kam. Dem entgegenzutreten schrieb ich den kurzen Artikel. Ich hätte in demselben anführen können dafs das Gedicht bereits 1554 erwähnt wurde, mithin wenigstens 10 Jahre vor Michelangelo's Tode gedichtet worden sei. Nun aber druckt es der florentiner Herausgeber mit der Ueberschrift A GIORGIO VASARI ab, und dies giebt Anlafs noch Einiges darüber hier nachzutragen.

Dafs das Gedicht Vasari zugesandt worden sei von Michelangelo, wird niemand bestreiten wollen; dafs Michelangelo aber das Gedicht für Vasari gedichtet habe, ist kaum glaublich. Schon den vielen früh beginnenden Versuchen sieht man an, wie es langsam zur Vollendung sich bildete, nur um seiner selbst willen aus Michelangelo's Seele sich loswindend, angeregt durch die traurige Stimmung in die ihn die Ereignisse von 1554 versetzten. Der letzte Versuch, Florenz die Freiheit wiederzugeben, war gescheitert. Kaum eine andere Ursache ist denkbar, aus der Michelangelo sich damals so vernichtet gefühlt. Sein ganzes Leben schien ihm verfehlt, die Zukunft elend. Nicht blofs dies eine, sondern mehrere, wohl herauszuerkennende, gleiche Gedanken aussprechende Gedichte schrieb er so nieder, um sich in der Stille zu beschwichtigen. 'Gli amorosi pensier' lesen wir in dem Sonette: schon früher hatte er Florenz oft als seine Geliebte besungen (wie er die Kirche von San Miniato seine Braut nannte), auf Florenz bezog sich, dafs er diese liebenden Gedanken jetzt 'già vani e lieti', oder in jener andern Fassung: 'già dei mie danni lieti' nennt: ehmals immer noch hoffend, mochte auch alles verloren scheinen immer noch frischauf — bisjetzt, wo alles verloren ist!

Jetzt erst bricht die Hoffnung wirklich zusammen; Malen und Bilden, das ihn sonst durch alle Trübsal mit hülfreicher Götterhand hindurchgeleitet, giebt die Kraft nicht mehr, aufrecht zu stehn. Der Gedanke an den allein der am Kreuze starb, verleiht Tröstung. Und Angesichts dieses Jammers in ihm und um ihn her wird Michelangelo von Cosmo nach Florenz berufen. Mit der ihm eignen Doppelsinnigkeit schreibt er ausweichend zurück, und sendet Vasari zugleich von jenen Sonetten für den Herzog, die, wenn sie recht verstanden wurden, keine Entschuldigung sondern die bitterste Anklage enthielten. Allein weder diese andern, noch das Sonett 'Giunto' speciell dürfen als an Vasari gedichtet angesehn werden, und die Ueberschrift des Herausgebers erscheint mir ungerechtfertigt.

Viel verdienstlicher wäre gewesen, wenn er jene übrigen Gedichte im Auge gehabt und sie zusammengestellt hätte. Dies ist nicht geschehn. Möge das einstweilen auf sich beruhen, es findet sich wohl Gelegenheit noch darüber zu reden. Nur ein einziges sei hier angeführt.

Auf derselben Seite auf der sich im Codex Vaticanus die mit C bezeichnete Aenderung der letzten Terzinen findet, steht der Anfang eines Sonettes das unvollendet geblieben ist.

Arder sole', nel freddo raggiò il fuoco,
Or m'è l'ardente fuoco un freddo raggio,
Disciolto, Amor, quello insolubil laccio,
E morto or m'è che m'era festa e gioco.

Quel primo amor che die tempo e loco
Nella strema miseria, è greve impaccio
All' alma stanca —

(v. 1 und 2 die flor. Ausg. beidemale 'iaccio')

Einst glüht' ich, — und, ihr Winterstürme wifst es,
Wie ich euch Trotz bot! — Doch jetzt dünkt der Brand
Der Flamme selbst mir eisig; denn das Band
Das unzerreifsbar schien, zerrissen ist es!

O meine erste Liebe! — hielt ich dir
Mich treu im höchsten Elend um dich heute
Als todte Last im Herzen nur zu fühlen? — — —

Die florent. Ausgabe hat diese Verse ohne weitere Andeutung unter die Sonetti imperfetti gesetzt. Inhaltslos beinahe sobald die nähere Zeitangabe fehlt, gewinnen sie an ihrer Stelle schwerwiegende Bedeutung. Schärfer sagen sie einen Theil dessen was das Sonett 'Giunto' verhüllt giebt. Welche erste Liebe könnte es anders sein, deren Verlust Michelangelo in dem so bezeichnenden Jahre 1554 beklagt, als seine Vaterstadt? Nirgends wird dies Gefühl mit jammervollerem Accente ausgesprochen. Immer, läfst er uns in diesen Versen wissen, hat Florenz ihm schlecht gelohnt; oft nahe daran alle Hoffnung aufzugeben, hielt er dennoch stets wieder fest, und die Kälte die ihm entgegenflog, vermehrte nur seine Gluth. Jetzt aber, wo man die Gluth selber ihm darzubieten scheint (Cosimo's glänzende Anerbietungen) ist sie ihm ein kalter Glanz: un freddo raggio, und die frühere Liebe nur eine Qual der Erinnerung für seine müde Seele.

Zu bitter waren diese Gefühle vielleicht, als dafs er an einem Gedichte das sie so wenig verbarg, weiter hätte dichten können. Schon seiner Familie wegen, die in Florenz lebte, durfte er nicht zu deutlich werden. Deshalb auch sein Brief an Vasari so doppelsinnig abgefafst. Michelangelo scheint sogar auszusprechen, dafs er gern nach Florenz zurückkehren würde — warum aber, wenn wir näher zusehen? Um seine Gebeine neben die seines Vaters zu betten. Um zu sterben.

Zu dem Aufsatze über Foggia, im März-Hefte, ist einiges nachzutragen.

Ich hatte gesagt, Vasari nenne für das luccheser Basrelief die Jahreszahl 1233 nicht. Dies ist falsch, er nennt sie. Allein nicht an der von Schnaase citirten Stelle (I, 263) sondern im Proemio delle vite, cap. xv. Was ich übrigens in Betreff derselben aufgestellt, erleidet durch diesen Irrthum keine Veränderung.

Ferner, Vasari gebraucht nicht von dem Schlosse Friedrich des Zweiten zu Capua den Ausdruck 'fini'. Nur bei Castello di Capoano und Castello dell' Ovo zu Neapel wendet er ihn an, für die an-

dern Bauten Fuccio's setzt er 'fondò'. Die ganze Stelle lautet (I, 261): 'Dopo ritornato Niccola in Toscana, trovò che Fuccio s'era 'partito di Firenze, ed andato, in que' giorni che da Onorio fu coro-'nato Federigo imperatore, a Roma, e di Roma con Federigo a Na-'poli, dove finì il castel di Capoana, oggi detta la Vicaria, dove sono 'tutti i tribunali di quel regno; e così Castel dell' Uovo: e dove 'fondò similmente le torri, fece le porte sopra il fiumo del Volturno 'alla città di Capua, un barco cinto di mura per l'uccellagioni presso 'a Gravina, e a Melfi un altro per le caccie di verno; oltre a molte 'altre cose che per brevità non si raccontano.' (Zu deutsch: Als Niccolo in der Folge nach Toskana zurückkehrte, fand er daſs Fuccio von Florenz fortgezogen war, uud sich, es wurde zu jener Zeit in Rom Kaiser Friedrich von Honorius gekrönt, nach Rom begeben hatte, von wo er dem Kaiser nach Neapel folgte. Daselbst beendigte er das capuanische Castell (heute la Vicaria genannt, wo sich alle Gerichtshöfe des Königreiches befinden), und Castell dell' Ovo; ferner legte er dort den Grund zu den 'Thürmen', baute die Thore an der Brücke über den Volturno bei Capua, einen mit Mauern umgebenen Park zur Vögeljagd bei Gravina, einen andern für die Wiuterjagd zu Melfi, und vieles andere das aufzuzählen hier zu weit führen würde.) — Nun ist das Capuanische Castell ein in Neapel befindliches Schloſs, während das in Capua von Friedrich II. erbaute Castell den Namen 'le Torri' führte. Es bildete einen befestigten Brückenkopf am Volturno. Hatte ich aus dem 'fiui' nun folgern wollen, Foggia könne den Protomagister Liphas vielleicht ersetzt haben, so lieſse sich jetzt aus dem 'fondo' das Gegentheil herleiten: Foggia projektirt uud grüudet den Bau, den Liphas später ausführt. Jedenfalls unterscheidet Vasari scharf zwischen 'fondare' und 'finire' (cf. I, 239). Iudessen solche Ausbeutungen Vasarischer Ausdrücke bieten doch zu wenig Sicherheit. Finden sich, wie sich ja schon soviel gefunden hat seitdem man zu suchen angefangen, einige Inschriften und Urkunden mehr, so sind wir früher oder später doch in der Lage Vasari für diese Zeiten ganz bei Seite lassen zu dürfen.

Ich habe die Stelle ebeu in so umfangreicher Weise hier angeführt weil sie Anlaſs zu weiteren Irrthümern gegeben hat, auf deren letzten Grund ich jetzt erst gekommen bin. Schulz und sein Herausgeber nämlich nennen (III, 107) Niccolo als den Erbauer vom Castel dell' Ovo, Castel Capoano und den Thürmen zu Capua, lassen ihn auch

mit Friedrich nach Neapel gehn und sprechen an anderer Stelle ähnliches aus (III, 105), ja es mufs sogar (III, 4) Castell dell' Ovo durch Fuccio und Niccolo zusammen vollendet werden. Vasari erzähle das im Leben des Arnolfo.

Ich selbst schenkte diesen Behauptungen Glauben, annehmend Vasari erwähne irgendwoanders als gerade im Leben des Niccolo dessen Thätigkeit in Neapel unter Friedrich II*). Schnaase widersprach nicht. Er läfst zwar (VII, II. 598) Niccolo's Aufenthalt in Neapel im Allgemeinen dahingestellt sein, spricht dann aber wieder von 'römischen Reminiscenzen und Eindrücken'. Vasari aber erzählt mit keinem Worte dafs Niccolo in jüngeren Jahren auch nur nach Rom gekommen sei. Doch ist möglich dafs Schnaase, was er freilich nicht sagt, diese Reise aus inneren Gründen annahm. Wie dem nun sei, jedenfalls haben Schulz und sein Herausgeber im ganzen Vasari keine Stelle für sich, und es bleibt nur anzunehmen übrig, dafs sie das oben mitgetheilte Stück falsch übersetzt und es von candato' an statt auf Fuccio auf Niccolo bezogen haben.

Ich vermuthe jedoch die Sache hängt noch anders zusammen. Zwischen dem Richtig- und Falschverstehen einer Stelle liegt etwas in der Mitte. Dies ist: sie überhaupt nicht vor Augen gehabt und den Resultaten eines Andern Vertrauen geschenkt zu haben. Bekanntlich schliefst ein solches Anlehnen nicht aus, dafs man, statt diese zweite Hand zu nennen, die Urquelle citire. Es giebt in dieser Weise viele wandernde Citate, die wie, gute Wechsel gleichsam, immer wieder in Zahlung kommen, ohne dafs man nach baarer Deckung verlangte. Es scheint auch diesmal ein solches Geschäft vorzuliegen. Und zwar ist Cicognara der Mann auf den man sich verlassen hat vielleicht. Bei ihm finden wir zuerst die Annahme, aus inneren Gründen, Niccolo müsse früh in Rom gewesen sein, bei ihm die Behauptung, Friedrich der Zweite habe ihn nach seiner Krönung mit nach Neapel genommen. Bei ihm aber noch ein Drittes, das zu merkwürdig ist um nicht hier eine Stelle finden zu müssen, der Beweis nämlich dafs Cicognara selber nicht aus Vasari geschöpft, sondern auch er sich auf Leute verlassen habe, denen nachzugeben der Versuch gemacht werden soll.

Cicognara nämlich ist weit entfernt, sich in Betreff der Reise

*) Ist der letzte Theil der florentin. Ausg. des Vas. welcher einen Index bringen sollte, erschienen?

Niccolo's nach Neapel auf Vasari zu berufen, er citirt vielmehr den Celano (uno degli scrittori che hanno illustrato le cose napoletane senza appunto confondere i tempi ed i nomi, sagt er, — einer jener Schriftsteller welche Neapel verherrlicht haben, ohne Zeitbestimmungen und Namen willkührlich ineinander zu werfen!) und druckt (III., 176.) folgende Stelle aus ihm ab.

'Nell anno poscia 1221 Federigo II della casa di Suovia impe-'ratore e re di Napoli, dopo essere stato coronato in Roma, tornò in 'regno con Niccolò Pisano famoso architetto di quei tompi, col di-segno e direzione di questi finì il castello di Capoano, e fortificò 'questo [cioè quello dell' Uovo (Zusatz Cicognara's)] con molte torri, 'delle quali finora appariscono le vestigia. Zu deutsch: 'Im Jahr 1221 kehrte Friedrich II. nach seiner Krönung in das Königreich zurück, mit ihm Niccolo Pisana, ein berühmter Baumeister jener Zeiten, nach dessen Zeichnungen und unter dessen Leitung er das Castell di Capoana beendigte, und mit vielen Thürmen befestigte, deren Spuren noch vorhanden.' Soweit Celano. 'Tutti gli altri 'scrittori, setzt Cicognara dazu, nulla a ciò contradicono, poichè o 'tacciono le circostanze, o citano la venuta di un architetto forestiere 'da Roma con Federico (appunto dopo la sua coronazione).' Zu deutsch: 'Alle die andern Schriftsteller widersprechen dem nicht, indem sie entweder das Nähere unerwähnt lassen, oder nur die Ankunft eines fremden Architekten aus Rom im Gefolge Friedrichs, gleich nach seiner Krönung, melden.'

Wer ist dieser Celano, der Neapel berühmt gemacht? Der Verfasser des Buches 'Notizie del Bello, dell' Antico et del Curioso della Città di Napoli' eine Art Fremdenführer für Neapel der viele Auflagen erlebt hat (die vierte, welche mir vorliegt, von 1792) und die Arbeit eines Mannes der ohne einen Gedanken an wissenschaftliche Behandlung seines Stoffes die Notizen zusammenkehrt wo er sie findet und sie mittheilt wie er sie findet. Man sieht auf den ersten Blick daſs was er hier vorbringt die verdrehte oder miſsverstandene Stelle Vasari's ist, nur daſs statt 'Fuccio' 'Niccolo' gesagt wird. Ob Celano den Irrthum selbst begangen oder ihn anderswoher hat, ist gleichgültig. Cicognara aber hätte ihn bemerken müssen. Er thut aber an dieser Stelle seines Buches als existire Vasari gar nicht. Celano's Stelle wird in den Text der Erzählung aufgenommen als das vollgültigste Zeugniſs, über dessen Werth und Herkunft ein

Wort zu sagen, überflüssig sei. Nur eins wird corrigirt. Celano der natürlich nicht weifs dafs das Schlofs am Volturno 'i Torri' hiefs, meint Vasari hätte von einer Befestigung des Castel Capuano in Neapel durch Thürme erzählen wollen. Dieso Thürme theilt Cicognara dem Castel dell' Ovo zu.

Indessen es hätte ja möglich sein können dafs Cicognara, obgleich dies bei Jemand der über Niccolo Pisano schreibt ein starkes Stück ist, Vasari ganz vergessen und deshalb nicht bemerkt hätte dafs Celano nichts gethan als dessen Sätze verdorben wiederzugeben. Allein Cicognara kennt Vasari vortrefflich. Pagina 242 desselben Bandes kommt die Rede auf Fuccio, und hier wird die Stelle Vasari's nicht allein citirt, sondern sogar wörtlich abgedruckt. Und zu welchem Zwecke? Um den Beweis zu führen dafs Vasari hier eigentlich Niccolo gemeint und dafs dessen Namen an Stelle Fuccio's zu setzen sei!

Es bedarf hierzu einer doppelten Argumentation, und zwar zuerst mufs plausibel gemacht werden dafs Fuccio niemals gelebt habe.

Fuccio habe niemals existirt, hören wir, weil die von Vasari citirte Inschrift 'Fuccio me feci' keine Sculptur, sondern gemalt sei, und nicht in so frühe Zeiten zurückreichen könne. Hiergegen ist nichts zu sagen. Zweitens aber, Vasari sage, Fuccio sei 'dopo Arnolfo' der erste Bildhauer Toskana's gewesen. Nun aber sei Arnolfo Niccolo's Schüler, mithin, wenn Fuccio noch auf Arnolfo folgen müsse, zeige sich als unmöglich dafs er Niccolo's Jugend-Concurrent gewesen. Diese Schlufsfolgerung ist hinfällig. Fiel Cicognara nicht auf, dafs bei Vasari Arnolfo, obgleich der Zeit nach der spätere, dennoch vor Niccolo behandelt wird? Man könnte meinen, Arnolfo als Florentiner habe den Vorrang halten sollen vor dem Pisaner. Die Sache liegt anders. In der ersten Bearbeitung des Vasari ist Arnolfo der grofse Urkünstler, der bis auf eine gewisse Zeit Alles gethan hat, während Niccolo als Schüler des Andrea Pisano kaum genannt wird. Dies steckte Vasari im Sinne, obgleich er später Niccolo's Leben dazubrachte. Arnolfo bleibt für ihn der älteste, grofse Künstler. Er behält den ersten Rang nach wie vor. Und deshalb, Fuccio war ein grofser Bildhauer seiner Epoche, ausgenommen Arnolfo, das 'dopo' gebraucht wie 'salvo' oder 'eccetto'. Vasari hatte hier die Chronologie wenig im Auge, für die ihm überhaupt der Sinn fehlt. Ich glaube kaum dafs sich gegen diese Anschauung gegründete Einwürfe erheben

lassen. Drittens, behauptet Cicognara, könne Fuccio deshalb nie existirt haben, weil kein neapolitanischer Autor, noch auch eine Inschrift dort ihn nenne. Dies ist richtig. Niemand nennt Fuccio, und hätten wir ein paar zufällig erhaltene Inschriften weniger, so wäre auch Foggia unbekannt.

Fuccio also ist beseitigt. Wie aber soll nun was Vasari von ihm sagt auf Niccolo übertragen werden? Cicognara sieht zu diesem Behufe die Autoren durch, welche über Neapel geschrieben, und macht drei ausfindig, die in der That Alles was bei Vasari Fuccio zugeschrieben wird, dem Niccolo zutheilen: 'Parrini', 'Celano', 'Sigismondo'. Celano also wieder, durch einige Freunde jedoch verstärkt. Hier nun scheint es, als habe Cicognara diesmal Celano's Worte ganz vergessen und erinnere sich ihrer nur im Allgemeinen. Er umgeht dadurch (wir können ihm jetzt vielleicht die Absicht offen unterlegen) abermals den Vergleich der beiden Stellen, und verstärkt die Fiktion, als sei Celano überhaupt eine Autorität die neben Vasari citirt werden könne, dadurch dafs er aufserdem noch zwei andere illustre Neapolitanische Schriftsteller nennt, natürlich ohne ihre Worte anzuführen. Parrini aber, dessen 'Teatro eroico e politico de' Governi de' Vicerè di Napoli, Nap. 1692—94' ein mehrbändiges Werk worin sich viel Topographisches befindet, hier allein gemeint sein konnte, sagt überhaupt keine Silbe über Niccolo Pisano. Und Sigismondo, 'Descrizione della città di Napoli, 1788—89', giebt mit den Worten 'nel '1221. fu reedificato (das Castel dell' Ovo nämlich) da Federico Se-'condo col disegno di Niccolò Pisano, famoso Architetto di quei tempi' einen kurzen aber unverkennbaren Auszug aus Celano oder dessen unbekannten Gewährsmanne. Sigismondo weifs so wenig von den Dingen, dafs er (I, 64) Castello Capoano 1231 von 'Giovanni Pisano, Architetto fiorentino' ausgebaut werden läfst. Und deshalb nun, weil diesen dreien kein anderer widerspreche, nimmt Cicognara als ausgemacht an dafs statt 'Fuccio' 'Niccolo bei Vasari zu lesen sei. Und um der Sache würdig den Beschlufs zu geben, finden wir bei Schulz Cicognara's, auf diesem Wege gewonnenen Resultate wieder, und als Gewährsmann lieber gleich Vasari genannt. Und damit es nicht etwa scheine als weiche Schulz und sein Herausgeber hier von der Regel ab, so möge noch ein anderes Beispiel angeführt werden.

Jenes oben bereits genannte Buch 'Tuskan Sculptors, their Lives, Works and Times by Charles Perkins, London 1864' zwei Theile

8vo., prachtvoll gedruckt, mit Kupfern, wird von den englischen Blättern ersten Ranges aufs höchste gepriesen und als ein Muster gründlicher Forschung hingestellt, dem nichts neueres an die Seite zu stellen sei. Perkins hat seiner Arbeit das Motto vorgesetzt: 'Als ich kan, niet als ich wil' und sich damit in Bescheidenheit als das bezeichnet was er ist, einen eifrigen Kunstfreund. Das Buch ist gefüllt mit den herkömmlichen Citaten aus Vasari, Rumohr etc. Gelesen hat er diese Autoren kaum. Was er über Niccolo Pisano giebt, ist aus Cicognara abgeschrieben. Wie aber! Friedrich den Zweiten läfst er bei seiner Krönungsfahrt Pisa passiren (der Kaiser kam bekanntlich nicht über Pisa) und Niccolo von dort als angestellten Architekten gleich mitnehmen. In Neapel erhält dieser den Auftrag, unverzüglich (immediately) Castel Capuano und Castel dell' Ovo zu bauen, führt dies aus, kehrt dann nach Oberitalien zurück, und so weiter. Perkins unterläfst, Cicognara zu citiren, allein dafs er nicht etwa Vasari auf eigne Faust misverszanden, sondern dafs er ihn an dieser Stelle überhaupt gar nicht benutzt, zeigt er auf's deutlichste. In einer Note nämlich lesen wir 'According to Ricci these castles were finished by an Neapolitan architect, named Puccio. Storia delle Arch. in Italia vol I, p. 593.' Ich habe Ricci nicht nachgesehn, ob die Verdrehung von Fuccio in Puccio sein oder Perkins' Irrthum war, allein das Citat zeigt, wie unbekannt Perkins mit Vasari ist, er hätte hier sonst auf ihn verweisen müssen. — Nebenbei bemerkt: die von Perkins in sehr reinlichem Stiche (Radirung) gegebene Kanzel von Pisa ist verzeichnet und ganz unbrauchbar. —

Noch einige Worte über das Portrait Friedrich des Zweiten. Raumer sagt in seinen Hohenstaufen, die nach dem Abgusse des verloren gegangenen Kopfes der Capuaner Statue geschnittene Gemme stimme mit den Augustalen überein. Huillard-Bréholles giebt auf dem Titel seines Werkes einen Umrifs nach dieser Gemme. Hier aber ist die Verschiedenheit des Kopfes mit dem der Augustalen eine vollständige. Vielleicht hatte die Statue früher schon die Nase verloren und eine neue erhalten, die dann auf den Abgufs überging. Schlagend dagegen ist die Aehnlichkeit zwischen den Augustalen der Berliner Sammlung und dem vom Duc de Luynes mitgetheilten Stiche des Medaillons an der Porta Santa von Andria, welches, einer jetzt verlorenen Inschrift zufolge, zwischen 1253 — 1265 entstanden sei. Schulz hält diese Arbeit für ein Werk der Renaissance. Die Frage

bleibt hier wieder offen bis Abgüsse oder Photographien vorliegen. Das Medaillon an der Porta Santa könnte allerdings in späteren Jahrhunderten nach den Augustalen oder nach der noch unverstümmelten Statue von Capua gearbeitet sein. —

Endlich, eine Conjektur die Säule von Gaeta betreffend. Sollte dieser, auf einem von Löwen getragenen Postament ruhende Pfeiler, an allen vier Seiten mit übereinanderliegenden Basreliefcompositionen bekleidet, einem Gelübde des Kaisers seine Entstehung verdanken? Man weifs, wie Friedrich blutjung von Sicilien aufbrach um Deutschland zu erreichen und dort als Kaiser aufzutreten. Von Palermo gelangt er zunächst nach Gaeta, wo er drei Wochen liegen bleibt ehe er nach Genua weitergeht. Warum er solange in Gaeta verweilte, ist unbekannt. Jedenfalls mufsten damals seine Gedanken ununterbrochen die bevorstehende, so höchst bedenkliche und zweifelhafte Expedition erwägen; sollte er für den Fall dafs Alles einen glücklichen Ausgang nähme, (er war zu jener Zeit noch durchaus kirchlich, vielleicht sogar christlich gesinnt) eine Art Denkstein gelobt, oder auch, ohne ein solches Gelübde, später, im Andenken an jene erwartungsvollen Tage, die Säule als Erinnerungszeichen haben errichten lassen? Ich erlaube mir nur deshalb dies auszusprechen, weil vielleicht die mir nicht im ganzen Umfange bekannten Chronisten jener Zeit diese oder jene darauf abzielende Anspielung enthalten könnten, welche man, ohne Anhalt für ihre Bedeutung, bisher nicht zu deuten vermochte und überschlug. Auch weifs ich nicht, ob vielleicht ähnliche Denkmale ähnlichen Anlässen ihr Dasein verdankten. Vielleicht könnte sogar Einiges von den die Säule bedeckenden Bildwerken, deren Sinn (Schulz zufolge) immer noch nicht gedeutet worden ist, darauf hin zu erklären sein. Die Beschreibung bei Schulz läfst dies wenigstens nicht als unmöglich erscheinen. Abbildungen gerade dieser bisher unklaren Partien der Compositionen sind von ihm nicht gegeben und mir nicht bekannt. Mir scheint die Frage erlaubt, ob nicht, was Schulz verneint, doch vielleicht etwas wie eine Inschrift an den Ecken zu entdecken wäre. Ist davon aber keine Spur vorhanden, so bestätigt dies vielleicht etwas was mir beim Anblick der Abbildung dieses Pfeilers immer wieder sich aufdrängte: die Vermuthung dafs ihm die Spitze fehle. Der Künstler der ihn errichtete und der, wie der Vergleich lehrt, für die Construction des Ganzen sein Muster in den

Osterleuchtern vor sich hatte, kann unmöglich den Abschluſs nach oben, so wie er heute erscheint, für genügend angesehen haben. Entweder in die Breite gehend oder sich zuspitzend muſs ein letztes krönendes Glied dagewesen sein. Vielleicht daſs mit ihm zugleich die Inschrift verloren ging. Auf einem Palermitaner Osterleuchter sehen wir als Abschluſs eine Gruppe von drei weiblichen Figuren, die stehend und die Hände hoch über sich streckend einer breiten Schaale als Fuſsgestell dienen. Vielleicht könnte ein Adler angebracht gewesen sein, den so Vieles trägt was von Friedrich II. herrührt. Daſs dieser dann unter den Anjou's nicht an seiner Stelle gelassen wurde, ist sehr erklärlich, während der Pfeiler, mit christlichen Darstellungen und ohne den Adler keine Erinnerung mehr an die gestürzte Dynastie, von dem frommen königlichen Henker unangetastet gelassen blieb.

Unter dem Titel: FACSIMILES OF ORIGINAL STUDIES BY RAFFAELE, IN THE UNIVERSITY GALLERIES, OXFORD ETCHED BY IOSEPH FISHER. LONDON. BELL AND DALDY. 1865. ist eine Reihe verkleinerter Handzeichnungen nach Raphael erschienen, im Ganzen 100 Platten. Zwar sind die Stiche ungleich und oft sehr wenig geeignet den Eindruck der Originale wiederzugeben, allein das Buch bildet wie es ist ein unentbehrliches Hülfsmittel für die welcho sich mit Raphael beschäftigen und nicht die Photographien besitzen, die soviel ich weiſs, von all diesen Blättern gleichfalls herausgegeben worden sind (oder werden sollen), und die natürlich bei weitem vorzuziehn, jedoch auchbei weitem theurer sind.

Vorausgeschickt ist eine Einleitung, worin das Schicksal der Originalblätter kurz besprochen wird, sodann ein Register, welches die einzelnen Platten erklärt, ihre Gröſse, Art der Ausführung und ihre Herkunft genauer angiebt.

Zu bemerken ist, daſs das diesem Register zu Anfang vorgesetzte autographische Facsimile: 'Rafaello Sanzie' Raphaels Handschrift nicht ist. Wahrscheinlich fand sich der Name auf einem der Studienblätter,

auf das sie der Besitzer zur Bezeichnung des Meisters aufgeschrieben; der Irrthum, sie für die Handschrift des Meisters selbst zu halten, ist verzeihlich, da Raphaels Handschriften äufserst selten sind. Mir ist keine einzige bekannt wo er seinen Namen mit einem F oder F F geschrieben, immer las ich bisjetzt P H. Auch der Zusatz 'Sancie' dürfte kaum nachzuweisen sein. Auf den in Major Kühlens Besitz befindlichen Blättern finden wir: 'raphaello' 'raphaello santi' 'raphaello di giovanni santi' 'raphaello durbino' 'raphaello santi durbino'. Der erste Brief au Simone Ciarla ist unterzeichnet: 'Raphaello', das in Paris befindliche an einen Unbekannten gerichtete Billet in derselben Weise; die Briefe an Francesco Francia, und der zweite an Simone Ciarla haben allerdings 'Rafaelle Sanzio' und 'Rafael', allein beide sind nicht mehr im Original erhalten, und es ist ohne Zweifel bei der Abschrift die Umänderung der Orthographie eingetreten. —

Neben Raphaels Studien hat derselbe Herausgeber eine Anzahl Blätter von der Hand Michelangelo's in gleichem Formate edirt. Diese jedoch sind unbrauchbar, da Michelangelo's Zeichnungen sich nicht in dieser Weise verkleinern lassen.

Das erstere Buch kostet 12, das zweite 7 Thaler.

Ein sehr schönes Unternehmen würde ein in ähnlicher Weise unternommene katalogartige Herausgabe der Stiche Marc-Antons sein. Man könnte diese photolithographisch verkleinert nachbilden und so zu einem verhältnifsmäfsig sehr billigeu Preise ein Buch liefern, dessen bedeutender Werth, sobald es einmal vorhanden ist, sogleich anerkannt werden würde. Auch liefse sich ein belehrender, interessanter Text dazu schreiben. Hauptsache wäre hier, dafs man zur Nachbildung nur ganz ausgezeichnete Abdrücke verwendete.

Ich kann dieser Nummer eine Photographie des in Bologna von Michelangelo gearbeiteten Engels zugeben. Ueber Michelangelo's Thätigkeit in der Kirche von San Domenico (nicht 'San Petronio' wie sich irrthümlich im L. M.'s findet) entnehme ich einem mir freundlichst mitgetheilten Privatschreiben aus Bologna folgendes:

Nell' Archivio dei Domenicani di Bologna rilevansi le seguenti

notizie estratte da diverse carte e libri. Miscellanea I. cap. 2 Varia Documenta circa arcam S. Patris Domenici. 'Sciendum tum 'est, quod imago Sancti Proculi et tota imago illius angeli qui genua 'flectit et est posta sopra il Parapeto che fe Alfonso scultore*), gli 'è verso la finestra: queste tre immagini ha fatto quidam juvenis 'florentinus, nomine Michael Angelus, immediate post mortem D. 'Magistro Nicolai**)'. In altro luogo: 'Dopo la sua morte (di Nic-'colo scil.) essendo Michelangelo Buonarroti fiorentino a Bologna li 'fecero fare gli assanti †) S. Procolo, un angelo, quello che è verso 'la finestra, et una gran parte del S. Petronio.'

In un libro ove sono registrate le spese giornaliere fatte per l'arca di San Domenico, si legge: 'Nel 1482, la vigilia del P. S. 'Domenico, il povero sventurato fra Pellegrino converso arctista, ho 'sotto arctista, roppe la statua di S. Procolo, la gettò a terra in più 'di cinquanta pezzi. Jo ne ho mai avuto in ottanta anni il più in-'tenso dolore al croce di questo; mi credeva certo di morire. Ven-'nero i padri tutti a confortarmi, et molti maestri periti nel arte, 'e così la portarono via, e fu acconcia alla foggia al presente si 'vede. Acconcia che fu, diedi a Maestro Vincentio ††) scultore dieci 'lire, meritava dieci ducati.'

Diesen Notizen zufolge hätte Michelangelo also auch den S. Procolo gearbeitet, wovon Condivi nichts sagt. Ich war nicht in Bologna; ein dort sehr bekannter Kunstfreund giebt jedoch seine Meinung dahin ab, dafs Michelangelo's Urheberschaft bei dieser Arbeit unmöglich sei. Selbst den S. Petronio will er nicht anerkennen. Hier aber lag der Fall wahrscheinlich so, dafs von Michelangelo nur fertig gemacht wurde was von seinem Vorgänger bereits zu weit gebracht worden war um sich ändern zu lassen.

Wie schön aber ist der Engel. Welche sich bis ins Kleinste erstreckende Naturbeobachtung, verbunden mit idealer Gestaltung des gesammten Anblicks zu einem Werke das von gemeiner Nachahmung frei blieb. Dieser Engel und der im Kensington Museum befindliche Amor, der in verschiedenen deutschen Museen (dem Berliner n i c h t) im Abgufs, in Robinson's prachtvollem photographischen

---

*) Alfonso Lombardo. **) Niccolo dell' Arca oder di Schiavonia

†) Soprastanti?

††) Ein *mir* unbekannter Bildhauer; wohl kein bedeutender.

Werke (dies besitzt die Berliner königl. Bibliothek) dagegen in zwei prachtvollen Ansichten zu sehen ist, sind zwei der wichtigsten Zeugnisse für die ersten Ausgänge Michelangele's. Er erscheint so selbständig hier, im Verglcich zu den übrigen Künstlern seiner Zeit so rein auf die Natur basirt wie Giotto etwa Duccio gegenüber. Es ist zu wichtig, immer wieder gerade darauf hinzuweisen, da die öffentliche Meinung in Betreff Michelangelo's gar nicht davon abzubringen ist, die Werke seiner späten florentiner Nachahmer für die Blüthe seiner eignen Thätigkeit anzusehn.

In Vasari's Leben des Andrea Verrocchio lesen wir (V. 147) folgendes:

Die Venezianer gingen jener Zeit damit um, das Verdienst Bartolommeo's von Bergamo, dessen Tapferkeit sie viele Siege verdankten, auf ehrenvolle Weise anzuerkennen. Andrea's Ruf war bis nach Venedig gedrungen: man liefs ihn kommen und gab ihm den Auftrag, eine Reiterstatue des Feldherrn in Bronze auszuführen, die auf der Piazza San Giovanni e Paolo aufgestellt werden sollte. Andrea hatte bereits begonnen das fertige Modell für den Gufs herzurichten, als durch den Einflufs einiger Herren von Adel der Auftrag dahin umgeändert wurde, dafs Andrea nur das Pferd, Vellano von Padua dagegen den Reiter machen sollte. Andrea aber, als er dies gehört, geht hin, nimmt seinem Medelle Beine und Kepf ab, und macht sich, wüthend aber ohne sich etwas merken zu lassen, in der Stille nach Florenz davon. Die Signorie darauf, als sie von dem Vorgefallenen Kenntnifs erhalten, läfst ihm mittheilen, er solle nicht wagen jemals nach Venedig zurückzukehren, man werde ihm sonst den Kepf vor die Füfse legen. Er antwortet brieflich, dafs er sich wohl hüten werde zu kemmen, denn so wenig es in ihrer Macht stände einmal abgeschlagenc Köpfe, also auch den seinigen, hinterher wieder aufzusetzen, ebensowenig würden sie jemals aber im Stande sein seinem Pferde einen andern, geschweige denn einen bessern Kopf aufzusetzen als den welchen er selbst abgeschnitten.

Diese Antwort misfiel den Herren in Venedig nicht. Sie riefen ihn mit doppeltem Gehalte zurück, worauf er sein Modell wiederherstellte und den Guſs begann. Vollenden konnte er ihn jedoch nicht, da er sich bei der Arbeit erkältete und nach kurzer Krankheit mit Tode abging. Und nicht nur dieses Werk das bis auf einen kleinen Theil der Ciselirung fertig war und in der Folge am bestimmten Platze aufgestellt wnrde, sondern noch ein anderes blieb unvollendet, das Grabmal des Cardinals Forteguerra, das er für Pistoja in Arbeit hatte. —

Vasari hat offenbar die Absicht gehabt, das in Venedig stehende, als eine aufserordentliche Leistung berühmte Reiterstandbild des Bartolommeo Colleoni für ein Erzeugnifs florentinischer Kunst anzugeben. Und ist ihm dies insoweit auch geglückt, als trotz allem Widerspruche dieser Guſs heute für ein Werk Verrocchio's gilt. In Crowe und Cavalcaselle's History of painting in Italy wird es einfach Verrocchio zugetheilt.

Was Vasari eutgegensteht findet sich am bequemsten in den Noten zu Vasari und in Cicogna's Iscrizioni Venete ausgesprochen, welche in jenen Noten nicht ganz so ausführlich benutzt worden sind als nöthig wäre. Ich führe deshalb hier nur in Kürze an, dafs Verrocchio's Testament schon verräth, es sei bei des Meisters Tode die Arbeit noch stark im Rückstande gewesen. Lorenzo da Credi, wünschte dieser, sollte sie übernehmen. Statt seiner Bitte zu willfahren, berief der Senat von Venedig jedoch den eines Vergehens wegen im Exil zu Ferrara lebenden venetianischen Bildhauer Leopardi straffrei zurück und übertrug ihm die Arbeit. Am Bauche des Pferdes findet sich demgemäfs die Inschrift: ALEXANDER LEOPARDVS V. F. OPVS. Um in der Folge darauf bestehen zu dürfen, Leopardi habe wenigstens Verrocchio's Modell beibehalten, hat man F. für FVDIT, statt FECIT erklären wollen. Nur das Postament sei von Leopardi's Erfindung. Cicogna scheint zwar der Meinung, Leopardi habe das Ganze gemacht, und überbaupt in Venedig möchte man diese Ansicht gern zu allgemeiner Geltung bringen, allein es ist nicht gelungen, und da, eben weil die Frage so interessent war, alles durchsucht worden ist um neue Dokumente zu schaffen, so schien es dafs die Coutroverse erschöpft sei und sich einstweilen nicht weiter thun lasse um den wahren Verhalt der Sache aufzuklären.

Zufällig entdecke ich an ganz entlegener Stelle einen Beitrag zu

Vermehrung des Materials für diese Frage, durch den sie, wenn auch nicht gelöst, so doch ihrer Lösung nähergebracht wird,

Wir besitzen in dem vom Stuttgarter litterarischen Verein herausgegebenen 'Evagatorium Fratris Felicis Fabri' den Bericht über eine Pilgerfahrt nach Palästina, die ein Ulmer Geistlicher in Begleitung mehrerer adliger Herren im Jahre 1483 unternahm und glücklich durchführte. Tagebuchartig sind von ihm alle Vorfälle dieses Zuges aufgezeichnet worden, vom ersten Schritte fort bis zum letzten wieder nach Ulm hinein, und so finden wir gelegentlich des Aufenthaltes des Gesellschaft in Venedig folgende Mittheilung, die ich aus dem, wenn auch erbärmlichen, so doch liebenswürdig natürlichen Klosterlatein Fabri's verdeutscht mittheile:

Am dritten Mai, auf den das Fest der Auffindung des heiligen Kreutzes fällt, fuhren wir zu Wasser nach der Kirche Sta. Croce, hörten dort die Messe, sahen den Leichnam des heiligen Athanasius der dort begraben liegt, küfsten ihn und berührten ihn mit den zu diesem Zwecke mitgebrachten Kleinodien. Darauf kehrten wir in unsere Herberge zurück Nach Tische ging es in das grofse Kloster der Frati minori, und betrachteten wir die mit besonderer Pracht ausgestatteten Oertlichkeiten. In einer der Capellen der Kirche stand ein Pferd das mit wunderbarer Kunst gearbeitet war. Die Venezianer nämlich hatten die Absicht, einen ihrer Capitani der sich durch Tapferkeit um die Republik verdient gemacht, nach heidnischer Art und Weise dadurch eine Ehre anzuthun, dafs sie ihm auf einem der öffentlichen Plätze oder Strafsen eine aus Erz gegossene Reiterstatue errichteten. Dies Denkmal sollte etwas ganz prachtvolles werden, und wurden deshalb von allen Seiten Bildhauer berufen, denen man vorschrieb, sie sollten auf welche Weise sie wollten und aus welchem Stoffe ihnen beliebte ein Pferd anfertigen: aus den drei besten würde darauf dasjenige ausgewählt werden das zum Gufs gelangte, und sein Verfertiger aufser dem bedungenen Lohne noch eine aufserordentliche Zulage erhalten.

Drei Bildhauer fanden sich in Venedig ein. Der erste brachte ein Pferd zu Stande, das von Holz war und das er mit schwarzem Leder überzog. Dies war dasjenige welches in jener Capelle stand, ein Gebilde von solcher Leibhaftigkeit, dafs man es, wäre die übernatürliche Gröfse und die Unbeweglichkeit nicht gewesen, für lebendig gehalten hätte. Der zweite Künstler arbeitete das seine in Thon,

den es brennen liefs, so dafs es von rother Farbe erschien. Der dritte formte sein Pferd aus weifsem Wachse, ein Stück von grofser Schönheit. Dieses denn wählten die Venezianer als das beste und erkannten seinem Meister die Belohnung zu. Wie es aber mit dem Gusse steht, hörten wir nicht. Vielleicht bleibt die Sache ganz liegen.

Nachdem wir das Kloster betrachtet, gingen wir wieder in unsere Herberge. — Soweit Fabri.

Nun fällt der Beschluſs des Senates, die Statue errichten zu wollen, in das Jahr 1479. 1483 besuchte Fabri Venedig. In demselben Jahre war Verrochio in Florenz beschäftigt den San Tommaso für Orsanmichele zu gieſsen (Vas. V, 156). Es mufste mithin die Katastrophe damals schon vorgefallen sein, und darauf deuten auch die Worte: Quid autem de equo fundendo aere fiet, non audivi: forte etiam dimittent. Man sieht dafs Fabri von etwas hatte erzählen hören das er nicht verstand oder das ihn nicht interessirte, ihm jedoch immerhin wichtig genug schien um es im Ganzen nicht unerwähnt zu lassen. Dennoch, meine ich, wenn er die Geschichte mit dem abgeschnittenen Kopfe und Beinen gehört, er würde nicht versäumt haben sie mitzutheilen.

Combinire ich Fabri's und Vasari's Erzählungen, so stellt sich die Sache folgendermafsen dar.

Man beschliefst in Venedig die Aufstellung der Statue. Vellano aus Padua, ein berühmter Schüler Donatello's, Leopardi, ein nicht minder bedeutender Bildhauer, und Verrocchio stellen sich zur Concurrenz ein. Verrocchio, dem das Modell in weifsem Wachse zuzuschreiben sein dürfte, trägt den Preis davon. Nun aber wird für Vellano intriguirt und ihm schliefslich ein Theil des Auftrages erwirkt, worauf Verrocchio Venedig verläfst und die Sache liegen bleibt. Man verhandelt darauf von neuem mit ihm, er kehrt zurück, nimmt die Arbeit wieder auf und stirbt 1488 ohne sie vollendet zu haben.

Aus einem Passus seines Testamentes, in welchem Verrocchio den Dogen ersucht die Vollendung der Arbeit seinem zum Erben eingesetzten Schüler Lorenzo da Credi aufzutragen, hat Gaye die Vermuthung geschöpft, der Gufs sei bei Verrochio's Tode noch nicht begonnen gewesen. Die Stelle lautet: Etiam relinquo opus equi per me principiati ad ipsum perficiendum, si placuerit illmo. Duci Do. Venetiarum. Ducale dominium humiliter supplico ut dignetur per-

mittere dictum Laurentium perficere dictum opus, quia est suffitiens ad perficiendum. 'Principiare' ist so viel als 'heginnen', und eine hestimmte Stufe der Vollendung damit keineswegs angegehen. Im Gegentheil aus 'suffitiens ad perficiendum' könnte man sogar entnehmen, es habe sich nur noch um eine geringe, mehr oberflächliche Arheit gehandelt. Hieraus also zu schliefsen dafs Vasari unrichtig erzählt, geht nicht wohl an. Allein es ergeben sich andere Umstände die dies vermuthen lassen.

Erstens: mag man F mit FVDIT oder FECIT erklären, in beiden Fällen deutet es an dafs der Gufs noch hevorstand als Leopardi zur Ausführung der Arbeit berufen wurde.

Zweitens: stand Verrocchio's Werk nur erst im Modelle da, so war auch Leopardi's Modell noch vorhanden, und es ist anzunehmen, die in der an Leopardi gerichteten Aufforderuug, die Arbeit zu übernehmen, gehrauchten Worte 'statuam jam cum multa laude coeptam' bezögen sich eher auf sein eigenes Werk als das Verrocchio's.

Drittens: bestand man aber darauf, dafs dessen Modell dennoch gewählt werde, dann war unumgänglich, auch seineu Namen in der Inschrift zu nennen.

Und endlich: der Anhlick des Pferdes, dessen lehhafte Bewegung heute jedem auffällt, stimmt zu dem Ausdruck Fahris's, es sei 'ita vivax' gewesen dafs er es fast für lebendig gehalten.

Verrocchio war Ende 1487 in Florenz. Möglich dafs er erst Anfang 1488 überhaupt nach Venedig zu Fortsetzung der Arheit zurückkehrte. Im Juni desselben Jahres macht er dort sein Testament. Es wäre, scheint mir, viel gewesen, wenn er in 5 bis 6 Monaten dort die Statue zum Gufse gehracht hätte. Leopardi arbeitete 8 Jahre ehe er sie (1496) fertig auf ihren Platz stellen konnte.

Alle diese Gründe pro und contra enthalten jedoch nichts durchschlagendes. Allerdings, aber, wird man zugehen müssen, verleiht der Umstand dafs Leopardi wahrscheinlicherweise Mitconcurrent war, der Vermuthung, nicht Verrocchio's sondern Leopardi's Modell sei schliefslich zum Gufse gelangt, grofses Gewicht. Fassen wir deshalh noch einmal die Stellen näher ins Auge in denen von dem Werke die Rede ist.

Der Passus des Testamentes: Etiam relinquo opus equi per me principiati ad ipsum perficiendum cet.

Die Berufung Leopardi's: Possa is Leopardi stare hic Venetiis

ut tali modo possit perficere equum et statuam ill. Bartholomei de Collionibus jam cum multa laude coeptam cet.

Der Brief an den Herzog von Urbino vom Jahre 1494, (der, wie das gesammte übrige Material, bei Cicogna zu finden): Nec minus Venetiis spectanda nunc est enea equestris statua Bartholamaei Bergamensis — quam Alexander Leopardus hiis artibus perfecit cet. Oder in der italiänischen Version: la stupenda enea statua equestre — che con sua lima a perfection condusse cet.

Die Aufzeichnung Sanuto's: Chome adi 21 marzo de luni — fo discouerto el cavalo eneo di bartholamio coglion cet.

Der Consigliobeschluſs zu Belohnung Leopardi's: Fidelis civis noster venetus magister A. Leopardus perfectissimus magister in sculptura et educendo ere ita perfecit statuam ill. Barthol. Colleoni et equum ut ab omnibus magnis laudibus ars et opera ejus extollatur cet.

Endlich Leopardi's selbstgeschriebene Grabschrift: ERG. VOS | DOMVM MATERNAM | ALEXANDER LEOPARDVS | SVISQ. POS. | AN. XV | POST. ILL. BARTOLAMEI | COLEI STATVAE BASIS | IDEM. OPIFEX | MDX.

Aus Vasari wissen wir daſs Verrocchio Venedig verlieſs weil man ihm nur das Pferd, dem Vellano dagegen nachträglich den Reiter in Auftrag geben wollte. Man faſste den Auftrag mithin von vornherein als einen doppelten auf. Deshalb auch das bloſse Pferd als erstes Concurrenzstück gewählt. Felix Fabri spricht nur von drei Pferden; kein Wort von dem Reiter der schon darauf gesessen.

Anzunehmen ist deshalb daſs Verrocchio als er von Venedig fortging den Reiter noch nicht gearbeitet hatte, und daſs er, nachdem ihm das Ganze endlich doch übertragen ward, bei seiner Rückkehr bevor er das Pferd goſs daran denken muſste das Modell des Reiters ('sessoris', wie Fabri sagt, oder 'statuae' wie die Venetianische Regierung sich ausdrückt) dazu zu modelliren.

Verhält sich dies aber so, dann war es in der That kaum möglich daſs in dem höchstens halben Jahre das zwischen seiner Ankunft und der Errichtung des Testamentes liegt, die Arbeit schon bis zur Vollendung des Gusses des Pferdes vorgeschritten war, so daſs Lorenzo da Credi dies nur zu ciseliren gehabt. Wohl aber wäre denkbar daſs er den Reiter bereits gegossen hatte. Hervorgehen könnte dies eben aus dem Umstande daſs er im Testamente nur von

dem Pferde redet. Und deshalb, da, wie bemerkt, der Ausdruck 'principiare' jede Deutung zulässt in Betreff der Stufe der Vollendung, könnte nun allerdings behauptet werden, das Pferd sei nur im Modell vorhanden gewesen, und Lorenzo da Credi zum Gusse empfohlen worden.

Durchaus stimmte damit dann der doppelte Auftrag welcher Leopardi zufiel. Zwei Dinge sollte er 'perficere': das Pferd, und die Statue, 'jam cum multa laude coeptam.' Weder 'coeptum' noch 'coepta' steht da, sondern nur die 'statua', die Gestalt des Reiters allein wird als 'begonnen' bezeichnet. Sie scheint demnach noch nicht einmal ciselirt gewesen zu sein.

Dies bestätigt der Brief vom Jahre 94. Leopardi ist ihm zufolge damit beschäftigt die ganze Statue mit seiner Feile zur Vollendung zu bringen.

Jedoch, wie es beim ersten Auftrage an Verrocchio sich zumeist um das Pferd gehandelt, so auch jetzt. Die alte Anschauung bricht wieder durch. Dafs der Reiter im Rohgufs von einem andern Meister herrührte, kommt gar nicht mehr in Betracht. Sanuto redet nur von der Enthüllung des 'Cavalo', und nennt Leopardi, der von jetzt an den zweiten Namen 'Alessandro del Cavallo' führt, als einzigen Urheber. Diese Anschauung eignet sich das Consiglio an. Rofs und Reiter werden ihm hier sogar beide zuertheilt. Und als er sich 15 Jahre nach Vollendung der Statue ein Familiengrabmal errichtet, bringt er ihre Aufstellung als das wichtigste Ereignifs seines Lebens in der Inschrift an, indem er sich nicht nur den Meister der Reitergruppe, ('statua' hier für 'statua equestris' genommen) sondern auch Verfertiger des zu besonderer Berühmtheit gelangten Postamentes nennt.*)

---

*) ERG. VOS, sagt Cicogna, sei Temanza's Meinung nach eine mit der Grabschrift nicht in direktem Zusammenhang stehende wappenartige Devise. Die Worte finden sich auf einem über ihr angebrachten aufgeschlagenen Buche.

Das übrige erklärt Cicogna wie folgt: DOMVM MATERNAM (cioè sepolcro spettante alla madre del Leopardi) ALEXANDER LEOPARDVS SVISQVE (si sottointende SIBI) POSVIT ANNO XV POST ILLVSTRISSIMI BARTOLAMEI COLEI (che tanto si chiamava COLEI che COLEONIS) STATVAE BASIM (non BASIS) IDEM (invece de IDEN cioè CVIVS BASIS IDEM EST) OPIFEX. MDX.

Aendert Cicogna jedoch in dieser Weise BASIS in BASIM, so kann es in Verbindung mit IDEM nicht gut bedeuten CVIVS BASIS IDEM EST OPIFEX; es bedarf eines Genitivs hierfür. Denn hinter BASIM einen Punkt zu setzen

So standen die Dinge in Venedig als Vasari dorthin kam. Seines Landsmannes Verrocchio's Werk einem Fremden zugetheilt, der allen Ruhm für sich allein in Anspruch nahm. Ohne weiteres liefs er litterarische Remedur eintreten, behandelte den Reiter als die eigentliche Statue Colleoni's, und nannte Verrocchio als den Schöpfer des Ganzen ohne Leopardi auch nur zu nennen. Sansovino, Vasari's Compatriot und Gesinnungsgenosse, behandelt in seiner Beschreibung von Venedig die Sache ganz in derselben Weise, und so kam es dafs als die Zeiten eintraten wo die Menschen und ihre Meinungen vergangen, die Bücher aber geblieben waren, Verrocchio wieder den alten Ehrenplatz einnahm, und Leopardi so total vergessen wurde dafs man sogar seine eigne Inschrift am Pferde entweder als leere Prablerei ansah oder gewaltsam auszulegen versuchte, nur um ihn vor dem Vorwurf lügnerischer Anmaafsung zu schützen.*)

So, glaube ich, dürfen wir den Hergang der Dinge annehmen. Interessant wäre, wenn sich am Reiter irgendwo vielleicht eine bisher unbemerkt gebliebene, Verrocchio's Urheberschaft dokumentirende Inschrift fände. Sollte man in Venedig eine gelegentliche Untersuchung des Werkes darauf hin herbeiführen können, so würde deren Resultat dann geeignet sein die Frage vollständig in's Klare zu bringen. —

Noch etwas möchte ich anmerken: der Ulmer geistliche Herr

---

nnd IDEM OPIFEX als Satz für sich mit der Bedeutung VTRIVSQVE OPERIS OPIFEX zn nehmen, scheint kaum thunlich. Am besten dürfte sein, anzunehmen, Leopardi habe folgendes dem Steinmetz vorgeschrieben: AN. XV. POST ILL. BARTOLAMEI COLEONIS STATVA. E. BASIS IDEM OPIFEX. Wie man jedoch lesen möge, Leopardi schreibt sich immer Statne sowohl als Basis zu, und nicht letztere allein wie Perkins I, 182 zu verstehen scheint.

Für ERG. VOS verdanke ich Herrn Professor Jaffè die Conjectur ERGASTULO SUO d. h. Corpori sno. Es branchte dann SIBI nicht als fortgefallen angesehen zu werden nnd der Ansdruck DOMUM MATERNUM pafste vortrefflich dazu. —

In dem bei Ebner nnd Seubert in Stuttgart erschienenen sogenannten Müllerschen Künstlerlexicon, einer in ihren ersten Anfängen guten, im Folgenden jedoch über alle Begriffe liederlich gearbeiteten Compilation, ist Leopardi's Tod fälschlich in's Jahr 1510 gesetzt worden.

*) Mich wnndert dafs man noch nicht daranf verfallen, bei ALEXANDER LEOPARDVS V. F. OPUS an VERROCCHII FINIVIT OPUS zn denken. Dies Verschweigen und zugleich Nichtverschweigen wäre sogar ächt italienisch. Nur ein Einfall übrigens.

sieht die Errichtung der Reiterstatue Colleoni's für eine 'heidnische Ehrenbezeugung' an. 'Gentilium mores imitantes' werden die Venetianer genannt, dafs sie auf diese Weise das Andenken des Mannes zu verewigen gesucht. Geht dies blofs auf den Begriff der 'Reiterstatue' den ein gelehrter Mann damaliger Zeit natürlicherweise als eine Erfindung der Römer bezeichnen und dadurch seine Bildung zu erkennen geben konnte, oder waren damit religiöse Anschauungen verbunden? Es wäre interessant hierüber weitere Daten zu sammeln.

Ueber Kunstler und Kunstwerke. Tafel II.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. VII. VIII. Juli. August. 1865.

ALBRECHT DÜRER IN VENEDIG.

I.

Es ist ein Zug des deutschen Wesens, daſs wir bei groſsen Künstlern mehr auf den Charakter als auf die Werke achten. Wir wollen lieber den Geist verstehen aus dem geschaffen worden ist, als genieſsen was er geschaffen hat. Wir gehen auf die letzten Gründe der Dinge.

Hieraus entspringend der Drang das Persönliche zu erforschen. Bei unserer Betrachtung Goethe's ist es soweit gekommen beinahe, daſs wir um seine Erlebnisse besser, als in seinen Werken Bescheid wissen. Von Raphael ist die fabulöse Liebschaft mit der sogenannten Fornarina zumeist bekannt und von Michelangelo die Verehrung für Vittoria Colonna. Danach fragen Viele fast allein. Und bequemt man sich dann, auch die Werke gelten zu lassen, so wird sogleich die Frage aufgeworfen, unter welchen Umständen sie entstanden, welchen Einflüssen ihre ersten Gedanken, sodann ihre Form zuzuschreiben sei, und welche Stellung einem jeden in der Reihe der übrigen zukomme. Die bloſse Hingabe, das Entgegennehmen eines Kunstwerkes als eines Geschenkes des Himmels das man empfängt, ohne zu fragen woher es stammte, sondern in das man sich vertieft wie ein Kind in den Apfel dem ihn die Mutter in die Hände giebt, ist selten und wird bei uns nur in den jüngeren Jahren gefunden, wo es noch nicht schicklich ist sich über den Genuſs mit Sicherheit aussprechen zu wollen, oder im hohen Alter, wo Mancher das Ideale als absichtliche Tröstung unmittelbar wieder auf sich wirken läſst. In den Jahren jedoch wo man der Welt kräftig angehört, ist unser Genuſs niemals ohne die stärkste Beimischung kritischer Bedächtigkeit.

Ich will dies aber nicht zum Tadel gesagt haben. Denn die Fähigkeit, sich den Erscheinungen mit einer durch den Genufs ihrer Schönheit nicht betäubten, sondern geschärften Forschungsgabe nähern zu dürfen, hängt mit unsern besten Naturgaben zusammen. Ihr verdanken wir die Kraft, aus geringen Bruchstücken oft das Ganze ahnen zu können; aus vereinzelten, gelegentlichen Lebensäufserungen den gerundeten Charakter eines Mannes herauszuspähen. Eine merkwürdige Spürkraft ist den Deutschen verliehen, von jedem beliebigen Punkte aus sogleich die geradeste Richtung zum Centrum zu wittern, von dem aus die Linie ausging deren Abschlufs er bildet. Kein anderes Volk, scheint mir, kommt uns gleich in dieser Kunst, zu ahnen, auf wenigem Bekannten vieles Unbekannte nicht ohne Sicherheit aufzubauen, Menschen zu ergründen und darzustellen. Niemand aber besafs in höherem Maafse bisher diese Kraft als Goethe.

Ich habe die Charakteristiken historischer wie gleichzeitiger Männer und Frauen nicht gezählt die er von Beginn seiner litterarischen Laufbahn an geliefert hat. Ihre Summe aber, glaube ich, würde überraschen wenn wir sie in einfacher Zahl vor uns hätten. Ohne eigentlich je historische Forschungen betrieben zu haben, wufste er sich eine Bekanntschaft mit dem Inhalte der Jahrhunderte und der sie beherrschenden Männer zu bereiten die so grofsartig und wahr ist dafs sie zum Theil erst von kommenden Generationen ausreichend begriffen werden kann. Niemand in Deutschland kam ihm zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts in richtiger Anschauung der Geschichte der bildenden Künste gleich. Er und der so oft mit Spott aber ohne genauere Kenntnifs seiner Bedeutung genannte Kunst-Meyer wufsten mehr von den Dingen als wir heute zu beurtheilen im Stande sind. Ihre Ansichten waren gesund und vorurtheilsfrei. Freilich dürfen wir sie nicht aufserhalb ihrer Zeiten beurtheilen. Goethe und Meyer mit ihren vor 60, 70 Jahren in Weimar zur Reife kommenden Ideen, plötzlich mitten unter uns heute zu denken und den Umfang ihrer Gedanken und Kenntnisse danach abzuschätzen, darf Niemandem in den Sinn kommen; bewundern aber müssen wir was sie bei beschränkten Mitteln geleistet.

In jeder Weise suchte Goethe die Unzulänglichkeit der Mittel aufzuheben, die sich damals umfassender Belehrung auf dem Gebiete der Kunstgeschichte in den Weg stellte. Er fühlte wie sehr es auf den Anblick der Originale ankäme und that sein Möglichstes ihn

zu erreichen. Er sah wenig genug trotz aller Mühe. Wir bedauern heute mit Recht, dafs aus Mangel an richtig concentrirten Hülfsmitteln selbst in einer Stadt wie Berlin genügend gründliche Arbeiten über Kunstgeschichte noch unmöglich seien; und doch, was besitzen wir, vermögen wir mit Leichtigkeit nach allen Richtungen hin zu erreichen, und beklagen am Ende nur die Unmöglichkeit, dies oder jenes wichtigste Stück Material, auf das es wie auf den Schlüssel der Frage ankam, nicht erlangen zu können! Goethe aber vermifst niemals Material. Zufrieden hält er sich stets an das Vorhandene, Erreichbare, und zieht unbedenklich daraus seine Schlüsse. Befindet sich ein Original aufserhalb der Grenzen seines Bereiches, so wird ein beliebiger Stich, oder eine Zeichnung danach, mit Freude und Sicherheit als Stellvertreter angenommen: man füllte überall die Lücken aus so gut es eben anging. Dafs bei dieser Methode Irrthümer entstanden ist natürlich. Diese finden wir denn auch an vielen Stellen, berichtigen sie aber meistens leicht und ohne weiteres, da in der Grundanschauung selten gefehlt wird.

II.

Der Irrthum von dem ich hier sprechen will, ist keiner der Goethe irgendwie zur Last fiele. Man darf kaum das Wort Irrthum brauchen: es handelt sich um eine bestimmte Kenntnifs welche ihm abging und abgehen mufste und ihn so zu einigen falschen Ansichten über die Entwicklung Albrecht Dürer's brachte, den er im allgemeinen so durchaus richtig verstanden und im innersten Wesen frei und schön ausgelegt hat. 'Wie sehr unsere geschminkten Puppen-'maler verhasst sind, mag ich nicht deklamiren', ruft er in der Erwin von Steinbach gewidmeten Schrift aus. 'Sie haben durch thea-'tralische Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen 'der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, deine holzge-'schnitzteste Gestalt ist mir lieber!' Dies das älteste Zeugnifs, wie nahe ihm der Meister stand, zuerst vielleicht nur in seinen Holzschnitten bekannt geworden. Verfolgen läfst sich, wie Goethe ihn dann allmählich auch in den Gemälden kennen lernte, wie er die in den achtziger Jahren zuerst publicirten Briefe Dürers, aus Venedig an Pirkheimer geschrieben, in sich aufnahm, und bis in seine letzten Jahre stückweise seine Anschauung erweiterte. Ein abschliefsendes Urtheil erscheint dann in folgenden abgerissenen Aeufserungen:

Den Byzantinern standen die unschätzbaren Werke hellenischer Kunst vor Augen, ohne daſs sie aus dem Kummer ihrer ausgetrockneten Pinselei sich hervorheben konnten. Und sieht man es denn Albrecht Dürer sonderlich an, daſs er in Venedig gewesen? Dieser Treffliche läſst sich durchgängig aus sich selbst erklären. Werke, XLIII, 425. Ferner, in demselben Bande, Seite 248. 'Albrecht Dürer und die übrigen Deutschen der älteren Zeit haben alle mehr oder weniger etwas Peinliches, indem sie gegen die ungeheuren Gegenstände die Freiheit des Willens verlieren, oder solche behaupten insofern ihr Geist groſs und denselben gewachsen ist.

Daher sie bei allem Anschauen der Natur, ja Nachahmung derselben, in's Abenteuerliche gehen, auch manierirt werden.' Werke, XLIV, 232.

Weil Albrecht Dürer, bei dem unvergleichlichsten Talent, sich nie zur Idee des Ebenmaaſses der Schönheit, ja sogar nie zum Gedanken einer schicklichen Zweckmäſsigkeit erheben konnte, sollen wir auch immer an der Erde kleben? —

Albrecht Dürern förderte ein höchst inniges realistisches Anschauen, ein liebenswürdig menschliches Mitgefühl aller gegenwärtigen Zustände. Ihm schadete eine trübe, form- und bodenlose Phantasie.' Ebendas. Seite 248.

Man braucht nur die Reiter der Dürer'schen Stiche und Holzschnitte durchzusehn, um gewahr zu werden wie diese Urtheile sich bilden muſsten, die Richtiges enthalten, in Einigem aber sich anfechten lassen. Dürer's Reise nach Venedig im Jahre 1505 bietet die beste Gelegenheit darüber zu reden.

III.

Albrecht Dürer's Reise nach Venedig von 1505 bis 1507 muſs uns als die glänzendste Zeit seines Lebens erscheinen. Er fühlte sich in den etwa anderthalb Jahren die er dort zubrachte am sorgenfreiesten. Wir besitzen aus diesen Tagen lebendigen Bericht, geschrieben von seiner eignen Hand, freilich aus vielen Briefen nur einen kleinen Theil, wohl aber, als an Pirkheimer gerichtet, die inhaltschwersten und offenherzigsten. Vieles sprechen sie aus, vieles aber auch lassen sie errathen. Goethe fragt, ob man es Dürer ansehe daſs er in Venedig gewesen, nur aus sich selbst müsse er erklärt

werden: vielleicht gewinnen wir Grund und Boden, eine andere Antwort zu geben.

Doppelmayer erzählt, Dürer sei auf seiner ersten, 1494 durch Heirath und Niederlassung in Nürnberg geschlossenen Wanderschaft zuletzt auch nach Venedig gekommen, was Knorr, in seiner 1759 in Nürnberg erschienenen Allgemeinen Künstlerhistorie, gewissenhaft abschreibt. Beide aber wissen von der 1505 unternommenen Reise nichts, und es kann hier eine bloſse Verwechslung vorliegen. Auch sagt Dürer selbst in dem bekannten Bericht über das eigne Leben nichts davon; allein er drückt sich hier so kurz und allgemein über die vierjährige Wanderzeit aus, daſs durchaus nichts der Annahme entgegensteht, er habe, wie andere Orte, so auch Venedig darin einfach unerwähnt gelassen. Nun aber deutet Dürer's Thätigkeit zwischen 1494 und 1505 auf italienischen Einfluſs, und zudem der zweite der uns erhaltenen Briefe an Pirkheimer, zu Lichtmess 1506 geschrieben, enthält eine Stelle aus der man bereits früh ähnliche Schlüsse gezogen hat, und zwar mit gutem Rechte, scheint mir. Wir lesen in diesem Briefe:

'Ich hab vill guter frewnd vnder den Walhen dy mich warnen daz Ich mit Iren Molern nit es vnd trinck awch sind mir Ir vill feind vnd machen mein Ding in Kirchen ab vnd wo sy es mügen bekumen, noch schelten sy es vnd sagn es sey nit antigisch art dorum sey es nit gut aber Sambelliny der hat mich vor vill zentilomen fast ser globt er wolt gern etwas von mir haben vnd ist selber zw mir kumen vnd hat mich gepetten Ich soll Im etwas machen er wols woll tzalen. Vnd sagn mir dy lewt alle wy es ein so frumer Man sei daz Ich Im gleich günstig pin. Er ist ser alt vnd ist noch der pest Im gemell vnd daz Ding daz mir vor eilff Jorn so woll hat gefallen daz gefelt mir jtz nit mehr vnd wen Ichs nit selbs sach so hett Ichs keinem andern gelawbt awch las Ich ewch wissen dy vill pesser Moler hy sind wi der dawssen Meister Jacob ist aber Anthoni Kolb schwer ein eyt es lebte kein pessrer Moler awff erden den Jacob. Dy andern spotten sein sprechen wer er gut so belieb er hy etc. Vnd hewtt hab ich erst mein Thafell angefangen' u. s. w. In heutigem Deutsch: Ich habe viel gute Freunde unter den Italienern, die mich warnen mit den übrigen Malern zu essen und zu trinken; viele darunter sind mir auch

feindlich gesinnt, aber meine Arbeiten copiren sie wo sie ihrer nur habhaft werden können, in den Kirchen oder sonstwo. Hinterher raisoniren sie darauf, es fehle die antike Auffassung und tauge nichts, Giovanni Bellini aber hat mir hier vor den ersten Edelleuten die gröfsten Lobsprüche gegeben und ist selbst zu mir gekommen weil er gern etwas von mir zu haben wünschte, er will es mir gut bezahlen. Ich höre hier von allen Leuten dafs es ein Mann ist auf den man sich verlassen kann und habe ihn gleichfalls sehr gern. Er ist sehr alt, unter den Malern hier aber der beste. Was mir vor eilf Jahren hier so wohl gefallen hat, gefällt mir jetzt nicht mehr: ich hätte es keinem andern geglaubt wenn ich es nicht selber sähe. Es sind übrigens bessere Maler hier als Meister Jacob, auf den Anthoni Kolb einen Eid leistet, es gäbe keinen bessern auf Erden. Man spottet hier über ihn. Wenn er so gut wäre, warum er nicht dageblieben sei, und dergl. Ich selber habe heute erst mein Gemälde begonnen u. s. w.

Wir ersehen hieraus erstens, dafs sich als Dürer diesen Brief schrieb manches bereits von seinen Arbeiten in Venedig fertig vorfand, in Kirchen und anderswo, das ihm Lob und Tadel, Freundschaft und Feindschaft, und die Ehre copirt zu werden eingetragen hatte. Wir wissen jedoch weder was diese Gemälde darstellten, noch ob Dürer sie in Venedig gearbeitet, denn seine Briefe besagen dafs er 'Tafeln' aus Nürnberg mitgebracht hatte die er in Venedig verkaufte. Diese Tafeln für Kupferstiche zu erklären, wie versucht wurde, ist einmal des damaligen Sprachgebrauchs wegen unmöglich, zweitens aber erlauben es die dafür gezahlten Preise nicht: Dürer hat zwei davon für 24 Ducaten, ein anderesmal drei für etwa gleichen Werth verkauft. Demzufolge müssen es Gemälde mäfsigen Umfangs gewesen sein. Eins darunter vielleicht der Ecce Homo der heute noch in Venedig gezeigt wird, dessen Maafse mir aber nicht mehr lebhaft vor Augen stehn. Wie dem nun sei, anzunehmen bleibt dafs Dürer zu der Zeit bereits wo der uns erhaltene Theil des Briefwechsels mit Pirkheimer beginnt, in Venedig arbeitete. Der erste dieser Briefe, Anfang 1506 geschrieben, zeigt ihn als dort ganz heimisch und deutet auf frühere Correspondenz hin. Seine Frau ist während seiner Abwesenheit bereits in Frankfurt gewesen; er selbst denkt an die Rückkehr. Doch, wie gesagt, von den im Jahre 1505 etwa in Venedig sowohl verkauften als geschaffenen Gemälden, die

den ersten Grund seines Ruhmes in Italien legten, noch auch von den erwähnten italienischen Künstlercopien danach ist nicht einmal eine Notiz auf unsere Tage gelangt.

Wir lesen zweitens in dem Briefe aber die auffallende Aeufserung über das Ding das ihm vor eilf Jahren gefallen habe und jetzt nicht mehr gefalle. Stände 'zwölf' da, so würde, glaube ich, überhaupt Niemand gezweifelt haben dafs in diesen Worten der Beweis für Dürer's Anwesenheit 1494 in Venedig enthalten sei. Da er in diesem selben Jahre jedoch von der Wanderschaft zurück und in Nürnberg fest ansässig und verheirathet erscheint, so sollen seine Worte, als dem widersprechend, dergleichen nicht enthalten dürfen. Ich vermuthe aber, Dürer hat sich nur in der Rechnung geirrt, was leicht möglich war. Denn wenn er im Frühjahr 94 von Venedig fortgegangen war, so lief zu dieser Zeit in Venedig noch das Jahr 1493, das dort erst im März 1494 sein Ende erreichte. Diese Verwechslung ist so natürlich dafs man sie ohne weiteres annehmen darf. So allein auch erhält die Stelle des Briefes Sinn und Inhalt: Dürer redet Pirkheimern von der Venetianischen Malerei und gesteht ein, dafs ihm was er vor eilf Jahren bewundert, jetzt, um einen ganz modernen Ausdruck zu brauchen, als ein überwundener Standpunkt erscheine. 'Ding' bedeutet in seiner Sprache nicht etwa nur ein einzelnes Gemälde, sondern, als ein von ihm sehr oft und stets in demselben Sinne gebrauchtes und sehr umfassendes Wort, im allgemeinen: künstlerische Thätigkeit und deren Resultate, jenachdem also: Gemälde, Zeichnungen, Stiche, eine Sammlung von dergleichen, einmal sogar den ganzen künstlerischen Nachlafs, wo Dürer von Raphaels Tode spricht, in seinem Bericht über die Niederländische Reise. (Ganz unpassend ist es, bei Ding an ein Mädchen, eine nach eilf Jahren wiedergesehene Geliebte zu denken, wie man zu erklären versucht hat.)

Als höchst Gedankenerweckend finden wir drittens aber die Bemerkung in diesem Briefe: die Maler tadelten seine Sachen weil sie nicht antikisch seien. Nehme ich dies zu dem Vorigen hinzu, so lassen sich weitgreifende Vermuthungen anknüpfen.

Arbeitete Dürer Anfangs der neunziger Jahre zum erstenmale in Venedig, so war natürlich dafs er, als Schüler damals, sich der herrschenden Kunstrichtung hingab. Diese aber war eine durchaus 'antikische', Mantegna unter den Malern ihr Hauptrepräsentant

in Oberitalien. Ihn mufste Dürer damals nachahmen, und es liegen Zeugnisse vor dafs es geschehen sei. Die Federzeichnungen der Albertinischen Sammlung in Wien: Bacchanal und Tritonenkampf, mit der Jahreszahl 1494 gezeichnet, sind so offenbar (es ist bereits oft bemerkt worden) Mantegna nachgebildet, dafs der Zusammenhang nicht geleugnet werden kann. Indessen diese Nachahmung könnte in Nürnberg stattgefunden haben, wohin Mantegna's Blätter gelangten. Sei dem so, das immer bleibt fest stehn, dafs Dürer 1494, mag er damals nun aus der Fremde hergekommen sein woher er will, die Phantasie mit in antikem Sinne idealeru Gestalten bevölkert trug als später; wir dürfen dies auch der Nachricht Sandrarts entnehmen, bei dem wir lesen, Dürer habe sich durch eine Zeichnung: Orpheus von den Bacchantinnen mishandelt, Eintritt in die Nürnberger Malerzunft erworben. Ohne Zweifel entsprach das Blatt dem Tritonenkampfe und war in Mantegna'scher Manier durchgeführt.

Nehmen wir nun noch einmal die Stelle des Briefes in ihrem Zusammenhange. Dürer zieht darin eine Parallele zwischen jetzt und vor eilf Jahren. Er constatirt, wiesehr er sich, ohne dafs er es selbst gemerkt, in seinen Anschauungen verändert finde. Einerlei woher ihm diese 1494 (oder 95) gekommen: 1506 desavouirt er sie, und darauf kommt es uns an. Einem Andern würde er es nicht geglaubt haben, schreibt er, nun aber sehe er es mit eignen Augen. Er glaubte sich also als er aufs neue nach Venedig ging noch in derselben Richtung, und gewahrte erst als er die Dinge dort neu kennen lernte dafs er es nicht mehr sei. Welches war der Verlauf seiner Entwicklung? Dafs er 1494, als er seine erste Nürnberger Meisterzeit begann, erfüllt von den, in Venedig selbst oder sonstwo, aus Mantegna's Schule aufgesogenen Anschauungen, zu Hause in derselben Weise fortzuarbeiten versuchte. Dafs er bald jedoch seiner Natur nach die Nöthigung spürte von der blofsen Nachahmung und Erinnerung dieser Vorbilder zur Benutzung lebendiger Modelle überzugehn; dafs diese den italienischen wenig ähnlich waren; dafs mit den so neu empfangenen Eindrücken die Erinnerung der früheren sich vermischte; dafs diese Erinnerung mehr und mehr schwand, und zuletzt nichts mehr übrig blieb als die Wahl der Stoffe, die allgemeine Auffassung, und die ideale Behandlung der Gewandung Man betrachte nur die unter dem Namen die 'Eifersucht' oder 'der grofse Satyr' bekannte Composition. Die in der Mitte erscheinende Frau,

mit dem von den fliegenden Gewändern entblöfsten Beine, ist ganz im Geiste Mantegna's aufgefafst, die andern Figuren sind ächt deutsch. Alle in die Jahre 1494 bis 1505 zu setzenden Stiche gestatten ähnliche Beobachtungen. Ich glaube ihre Reihenfolge kann nach dem Maafse bestimmt werden in dem wir die antikischen Reminiscenzen schwächer und die minutiöse Nachahmung des lebenden Modells stärker werden sehn. Dürer selbst, auf sich allein beschränkt, ward des Wechsels nicht so stark inne, als er ihm, zurückversetzt nach Venedig, nun plötzlich erscheinen mufste. Die Folge war, dafs er jetzt nun den letzten noch anklebenden Rest der alten Schule, die Wahl der Stoffe, aufgab. In Venedig 1505 mufs dieser Umschwung stattgefunden haben. Man schimpfte dort auf ihn, aber man copirte ihn. Er überblickt die Dinge. Nur natürlich kann uns erscheinen dafs er die Hohlheit der ihm ehedem als bedeutend und inhaltreich vorleuchtenden Nachahmung der Antike anerkennt und die höhere Berechtigung der unter Gianbellin während seiner eilfjährigen Abwesenheit zu beginnender Blüthe gebrachten realistischen Schule empfindet, der er sich anschliefst. Unbewust war er denselben Weg gegangen.

Dafs in dieser seiner Anerkennung Gianbellin's damals aber ein offenbares Parteiergreifen lag, sehen wir daraus dafs Dürer ihn ausdrücklich als den bezeichnet der auch ihn anerkannte, während die meisten anderen seine Gegner sind. Sie werfen ihm vor, seine Arbeiten seien nicht im antiken Geiste geschaffen. Wahrscheinlich dafs um 1506, wo es ja auch in Florenz zwischen dem alten Savoirfaire und dem neuen Naturalismus, den Michelangelo vertrat, zum Kampfe kam, in Venedig nicht minder eine Sonderung der Parteien eintrat. Dürer aber spricht sich gegen Pirkheimer darüber aus wo er früher gestanden und wo seine Stelle jetzt sei.

IV.

Allein die Ausgiebigkeit der Briefstelle ist damit noch nicht erschöpft.

Auffallend mufs allerdings erscheinen dafs die neueren Schriftsteller welche über Dürer handeln, wie v. Eye in seinem Leben Dürer's oder Waagen in der Geschichte der deutschen Malerschulen, der ersten Reise Dürer's nach Venedig im Jahre 1494 gar nicht erwähnen, da doch Fiorillo schon sie als sicher annimmt, noch mehr aber,

da von ihr ganz neuerdings auf eine Weise die Rede war dafs dies völlige Schweigen kaum begreiflich scheint. Bereits im ersten Jahrgange des Naumann'schen Archivs, der von 1855 datirt, ist von Harzen nämlich darauf hingewiesen worden, dafs der in Dürer's Briefe erwähnte Meister Jacob, auf welchen Anton Kolb, ein reicher in Venedig etablirter Nürnberger Kaufmann so grofse Stücke hielt, ein und derselbe Künstler sei mit Jacob Walch aus Nürnberg (Walch genannt weil er gleichsam zum Italiener geworden), sodann mit Jacopo da Barbari und endlich mit dem als Meister des Caduceus bekannten anonymen Kupferstecher, als welcher er für Kolb die, 1500 erscheinende, Pianta di Venezia anfertigte, einen in Vogelperspective aufgenommener Plan Venedigs der in Italien bekanntlich eine Zeitlang als Arbeit Dürer's angesehen ward. Um 1505 oder 6 soll, Harzen zufolge, Graf Philipp, ein natürlicher Sohn Philipps von Burgund, auf diplomatischer Mission im Dienste des Kaiser Max Venedig berührend diesen Jacob Walch oder Giacopo Barbari für sich nach den Niederlanden engagirt haben. Harzen stellt ferner auf, dies Engagement könne zu Anfang 1506 stattgefunden haben und Dürer Barbari's Mitbewerber für die Stellung gewesen sein. Aus diesem Grunde dann habe Dürer, als Meister Jacob den Sieg davon getragen, sich so spöttisch über ihn geäufsert.

Passavant nimmt dies im Peintre graveur auf und geht weiter. Wahrscheinlich, lesen wir bei ihm, habe Pirkheimer angefragt ob es denn wahr sei dafs Jacob die Stelle beim Grafen Philipp erhalten, und ob sich denn, mit Anspielung auf Dürer, nicht bessere Meister gefunden hätten. Es ist zu bedauern, dafs alles was Passavant geschrieben hat, sich sobald er auf die persönlichen Verhältnisse zu sprechen kommt durch kritiklose Annahme fremder Conjecturen als feststehender Thatsachen auszeichnet und dadurch von vorn herein unzuverlässig erscheinen mufs. Der vorliegende Fall ist ein neuer Beweis dafür. Harzen nämlich irrt wenn er die Reise des Grafen in die Jahre 1505 oder 6 verlegt. Noviomagus in seiner durchaus im Tone der Lobrede gehaltenen Lebensbeschreibung des Grafen ist meiner Kenntnifs nach der einzige Autor der von dieser Gesandtschaft redet. Nach dem Tode König Philipps von Spanien erst und nach den Belagerungen von Waveningen und Venloo, als der Graf sich aus dem Kriegsdienste ganz zurückziehen gewollt, sei er vom Kaiser aus seiner Ruhe wieder herausgerissen und zum Pabste Ju-

lius II. nach Rom gesandt worden. Nun starb König Philipp aber im September 1506 erst, nnd der Pabst war vom Herbste 1506 an bis März 1507 fern von Rom. Vom Grafen aber wird ausdrücklich gesagt, er sei nach Rom gegangen und auf dem Wege dahin in Florenz mit aufserordentlichen Ehren aufgenommen worden. Vorher sei ihm in Mirandula derselbe grofsartige Empfang bereitet worden. Der Graf mufste auf seinem Wege mithin Bologna berühren und hätte sich, gleich den Gesandten der übrigen Mächte, ohne Zweifel am päbstlichen Hofe dort fixirt haben müssen. Allein selbst dann wenn er dies that und im Gefolge des Pabstes nach Rom ging, gelangte er auf diese Weise nicht nach Florenz, das Julius II. auf seiner Rückreise unberührt liefs. Er kann also nicht vor Mitte 1507 nach Rom gegangen sein.

Ueberhaupt aber ist diese Gesandtschaftsreise, die von Noviomagus als eine Art Triumphzug geschildert wird, problematischer Natur. Weder Raynaldo noch Paris dei Grassi wissen von der Anwesenheit des Grafen in Rom, auch sonst habe ich nichts darüber finden können. Erst Mitte 1508 kam Kaiser Max in die Niederlande. Vielleicht dafs er damals erst den Grafen in unbedeutenderer Sondung nach Rom schickte und dafs der ihm zu Theil gewordene pompöse Empfang, der sich dort leicht und bei jeder Gelegenheit veranstalten liefs und läfst, als ausnahmsweise grofsartig angesehen und demgemäfs von Noviomagus beschrieben ward. Wie dem nun sei, zur Zeit Dürer's konnte Graf Philipp nicht in Venedig erschienen sein um Barbari persönlich mitzunehmen, wovon überdies Noviomagus nichts sagt, wohl aber konnte Philipp Barbari bereits früher durch Unterhändler gewonnen haben. Denn Noviomagus erzählt nur, er habe ihn mit grofsen Kosten kemmen lassen und giebt keinen Zeitpunkt dafür an. Ja, die Berufung konnte bereits vor 1506 erfolgt sein, denn Dürer erwähnt Barbari's wie es scheint als eines bereits abgegangenen und das 'blieb er hy' ist wohl mit 'wäre er hier geblieben' zu erklären.

Ich nehme dies um so sicherer an als Dürer sagt 'Awch las Ich ewch wissen daz vill pesser Moler hy sind wi der dawssen Meister Jacob'. Dies 'der dawssen' hat mancherlei Erklärung erfahren. Campe denkt an 'Tausendkünstler' und hat, wie in den Reliquien zu lesen steht, eine bestimmte Person damit im Sinne. Man könnte an 'Daus' denken, was wie das Wörterbuch ausweist nach guter wie

böser Seite einen aufserordentlichen Kerl bezeichnete. 'Der Daus!' kommt als Interjection vor und liefse sich allenfalls auch in diesem Sinne hier verstehen. Ich glaube jedoch 'dawssen' mufs hier in derselben Bedeutung genommen werden wie es Dürer noch sonst gebraucht, von 'draussen', 'der' aber ist nichts anderes als 'dar', und das ganze bedeutet 'da draussen'. 'Draussen' aber, italienisch 'fuori' hat in Italien den besondern Sinn die Abwesenheit speciell aus Italien zu bezeichnen. Italien ist heute noch die Mitte der Welt, alles andere ist 'fuori', wie dem Engländer jeder Nichtengländer ein foreigner ist. Dürer redet hier im Sinne der Venetianer und setzt den 'Malern hie' den Meister Jacob 'da draussen' entgegen, ganz wie er im 6ten Briefe statt 'heimkehren' 'hinauskommen' setzt. 'Aber in 2 Monaten kan ich nit hinawskumen wan ich hab noch nit daz ich mich kun hinaws schicken'. Und so ist wohl der Schlufs gestattet: Jacob Walch, in Venedig genannt Jacopo da Barbari, habe vor 1506 Venedig verlassen und sich nach den Niederlanden begeben, und Dürer, meinetwegen auf Pirkheimer's Anfrage, dies Ereignifs nach Hause gemeldet.

Für Dürer's und Barbari's Zusammenhang wäre damit noch nichts gewonnen. Nun aber behauptet Harzen, Doppelmayr erzähle, Barbari (-Walch) sei Dürer's Lehrmeister gewesen, während Passavant (P. G. III, 134) die Stelle 'das Ding daz mir vor 11 Jaren gefallen etc.' gleich mit solcher Sicherheit auf ein Werk Barbari's bezieht, dafs er für sein Theil daraus allein schon Dürer's Aufenthalt in Venedig 1495 (müfste doch wenigstens 94 heifsen) herleitet. Ich habe in Doppelmayr nichts dergleichen finden können. Hans von Kulmbach wird von ihm als Walch's Schüler genannt, Dürer nicht. Doch mag es an einer Stelle stehen die mir entgangen ist; der Index zu dem Buche taugt wenig. Allein lassen wir die litterarischen Zeugnisse für Dürer's Verhältnifs zu Barbari und gehen zu den viel bedeutenderen der Werke selbst über. Betrachten wir die Stiche Barbari's, d. h. des Meisters mit dem Caduceus, und seine Gemälde. In den Stichen die deutlichste Nachahmung der von Mantegna aufgebrachten 'antikischen' Richtung: Satyrnkämpfe, Tritonenentführungen, ganz das phantastische Element Dürer's zwischen 1494 und 1506. Aber mehr! Die auf Trophäen ruhende weibliche Gestalt (Bartsch, 23) erscheint in den Umrissen als der geraubten Amymone Dürer's entsprechend. Die an die Säule gefesselte Frau (mir nur aus J. Hopfer's

Nachstiche bekaunt), ist in der Stellung höchst ähnlich der Venus der Dürer'schen 'Gelosia'; der violinspielende Satyr nichts anderes als ein Pendant zu dem Dürer'schen welcher die Clarinette bläst; der zielende Apoll mit dem Bogen (mir ebenfalls nur durch Hopfer bekannt) durchaus der Dürer'sche, nur in geringer Qualität. Eine Vergleichung der ganzen Serie ächter Barbari'scher Stiche (und ich vermuthe, selbst die auf dem Berliner Museum für ächt gegebenen sind zum Theil nur Nachstiche) würde ganz andere Anhaltpunkte ergeben. Dafs hier Einflufs gewaltet von der einen oder andern Seite ist unzweifelhaft. Passavant gesteht ihn zu und will Barbari als ganz unabhängig von Dürer behandelt wissen, auch erscheint die Lage der Dinge so*). Zndem war Barbari der bei weitem ältere von beiden Künstlern. In den 90er Jahren arbeitete er in Venedig. Die Vermuthung drängt sich auf beinahe, Dürer sei durch Barbari's Einflufs damals in seinen Neigungen bestimmt worden, und ihm deshalb als er 1506 an Pirkheimer über den Umschwung seiner Ansichten berichtete, Barbari's Name unwillkührlich gleich in die Feder gekommen**). In viel späteren Jahren dann, als ihm auf seiner Niederländischen Reise die Regentin Margaretha ihre Sammlung zeigt nnd er Werke Barbari's da sieht, nennt er ihn mit Hochachtnng. Und wirklich, wenn ein Künstler jener Zeit nicht blos als Stecher, sondern als Maler nach Dürer's Sinne arbeiten mufste, so war es Barbari.

Ich kenne nur zwei Gemälde seiner Hand. Das Augsburger, das als Deckel des wunderbaren Kopfes von Lionardo da Vinci

*) Ich habe, da die Originale nicht vorlageu, das Papier der Blätter natürlich nicht nntersnchen können. Aus niederländischem Papier aber schlechtweg, wie versucht worden ist, auf die Niederlande als Entstehungsorte der Platten zu schliefsen, ist falsch. Barbari nahm seine Platten jedenfalls mit und druckte nach Bedürfnifs weiter. Es kommt darauf an, das Papier der ersten Abdrücke zu untersucheu. Weder Passavant aber noch Harzen sagen, weder wieviel Abdrücke sie nntersucht haben, noch ob es gute Abdrücke waren.

**) Nagler bespricht (Monogr. III, 769) Harzeus Aufsatz und Passavants Benutzung desselben sehr weitläuftig und erklärt sich einverstanden, nur soll Dürer's 'Meister Jacob' nicht Barbari sondern Jacob von Strafsburg sein, weil Dürer ihn hier spöttisch behandele und später in der Niederländischen Reise mit solcher Hochachtung von ihm rede. Dürer spottet aber nicht, er berichtet nur was die andern sagten. Dürer verhielt sich damals indifferent, was sich sehr wohl damit verträgt dafs er Barbari's spätere Werke in den Niederlanden hoch stellte. Für Jacob von Strafsburg spricht nicht das mindeste.

dient, Brulliot und Passavant zufolge mit 1504 hezeichnet, eine Zahl die Nagler (Monogr.) jedoch vergehlich aufgesucht zu haben versichert. Passavant sagt es sei auf Lindenholz gemalt, müsse folglich in den Niederlanden entstanden sein, und beweise, Barhari sei 1504 bereits dort gewesen. Diesen Folgerungen wird nun zwar Niemand beistimmen, denn Vasari versichert ausdrücklich die Venetianer hätten, im Gegensatz zu dem ührigen Italien, ihr Holz aus Deutschland hezogen und man finde, obgleich sie meistens auf Leinwand malten, eher Tannenholz für Gemäldetafeln hei ihnen angewandt, während man in Toskana etc. Pappeln vorziehe. Kam aher Tannenholz aus Deutschland nach Venedig, so konnte auch Lindenholz dahin gelangen. Zudem ist die Jahreszahl hedenklich. Allein der Wahl des Stoffes nach: ein paar Rüstungstücke mit Wild an einem Nagel aufgehangen, ist die Arheit, scheint mir, in den Niederlanden entstanden. Die Malerei ist frisch und lehendig, die Nachahmung der todten Natur vollendet und das Ganze höchst elegant und meisterhaft ausgeführt.

Bei weitem hedeutender aher ist der Christuskopf der Gallerie von Weimar, halhe Lehensgröfse, en face gesehen, mit ein wenig Gewand um die Schultern, von vortrefflicher Erhaltung, ohne Zweifel dasselbe Stück das Brulliot (I, 429) als aus dem Cahinet Praun in die Frauenholzische Sammlung zu Nürnberg ühergegangen beschreibt. Auch in diesem Werke wenig Venetianisches, an Italien könnte allein die ruhige Auffassung erinuern, obgleich die grofsartige Darstellung solcher Köpfe nicht in Italien allein gefunden wird; die Farhe ist blühend als hätte der gesundeste niederländische Einflufs gewaltet. Dahei jeder Pinselstrich eine Erinnerung an Dürer's Art. Wie er zu malen pflegt: die schlanke Führung des Pinsels sichthar. Nur feiner, lichter, zarter als ich von Dürer selhst irgend etwas kenne. Das Haar auf das feinste in geringelter, goldschimmernder Lockenlage durchgeführt. Der Mund halh geöffnet, der Blick voll Reinheit und Tiefe. Nur ein Künstler ersten Ranges konnte so malen. Zugleich aber: wenn Dürer irgend Jemandem nicht nur seine Art den Grabstichel zu gebrauchen sondern auch die der Pinselführung verdankte, kann nur Barbari genannt werden, und der Weimaraner Christuskopf genügt um auszusprechen, dafs der Meister seines Schülers nicht unwürdig gewesen sei. —

V.

Diese Bemerkungen sind nun allerdings nichts als ein Gewebe von Vermuthungen, aber die Richtung wenigstens scheint gewonnen, nach der hin zu forschen bliebe um Dürer's Anfänge nicht ganz aus sich selber erklären zu müssen, woran ich, wie bei keinem anderen Künstler, auch nicht bei ihm glaube. Eine Art von Boden dürfte nun doch vorhanden sein für seine Thätigkeit vor 1506, und dessen bedarf es um zu verstehen welcher Umschwung in diesem Jahre mit ihm vorging. Für diesen selbst aber sind wir auf lebendigere Beweise gestellt. Denn soviel verloren worden ist für Erkenntniſs der früheren Zeiten, soviel blieb erhalten für den Beginn der neuen Epoche durch das Vorhandensein des Hauptgemäldes das 1506 in Venedig entstand: das Rosenkranzfest im Kloster Strahow zu Prag. Verdorben, unglücklich restaurirt und übermalt, dennoch immer noch geeignet erkennen zu lassen was er selbst und was der gewesen der es gemalt hat. Und damit das Gemälde nicht bloſs als ein Werk dastehe das fertig und in sich abgeschlossen nur den Punkt zeigt zu dem Dürer sich erhob und weiter nichts, sondern damit wir gleichsam Dürer's letzte Schritte zu ihm hinan zu beobachten im Stande seien, ward uns neben der Tafel im Kloster Strahow eine zweite erhalten, heute im Besitz des städtischen Museums zu Lyon, welche, dieselbe Composition tragend, Anlaſs giebt zu äuſserst inhaltreicher Vergleichung.

Doch es liegen auch hier wieder die Dinge nicht so einfach. Ein wahrer Schutt von Ungewiſsheit hat sich mit den Jahren über die beiden Gemälde angehäuft, der beseitigt werden muſs.

Aus Dürer's Briefen an Pirkheimer ergiebt sich daſs ihm die Nürnbergische Gemeinde zu Venedig ein Gemälde in Auftrag gab. Auf Van Manders Autorität hin hatte man bisher die Meinung gehegt es sei darauf die Marter des heiligen Bartholomäus dargestellt gewesen, und dem entsprach ein Bild dieses Inhalts zu Prag sowie der Umstand daſs die Nationalkirche der Deutschen in Venedig, deren Altar es schmücken sollte, dem heiligen Bartholomäus geweiht war. Nun aber berichtet Chr. Scheurl (v. Eye p. 503 druckt die Stelle am bequemsten ab) es habe sich ein äuſserst ähnliches Portrait des Kaisers auf dem Gemälde befunden, das er als Hauptzeichen gleichsam hervorhebt, während Dürer selbst, in dem auf dem Britischen Museum befindlichen Briefe an Pirkheimer, es ein Marienbild

nennt.*) Beide Umstände aber deuten auf das zu Strahow befindliche Rosenkranzfest mit der Inschrift: Exegit quinquemestri spatio Albertus Durerus Germanus MDVI, nebst Monogramm. Dazu kommt dafs sich eine Copie dieses Bildes im Palaste Grimani zu Venedig befand**).

Die Tafel im Kloster Strahow aber steht dort seit 1782. (v. Eye p. 224.) Da in diesem Jahre der in Prag zurückgebliebene Rest der ehemaligen Sammlung Kaiser Rudolf II, deren Hauptbestandtheile 1612 nach Wien abgeführt wurden (Heller, 240) zur Versteigerung kam, so kann angenommen werden, dürfte auch wohl übrigens zu belegen sein, dafs das Gemälde 1782 auf dieser Auktion für das Kloster gekauft ward. (Auch steht wenig der Annahme entgegen es sei identisch mit dem Gemälde welches Van Mander im Palais zu Prag sah und (fol. 131^b) beschreibt: Noch heeft hy gemaeckt Anno 1506 een Mary-beeldt, boven welcx hooft comen twee Engelen, houdende eenen Rosencrans, als om her te becroonen***). Obwohl diese Beschreibung nicht ganz zutrifft nämlich, scheint die Verwechslung doch nur in einem Erinnerungsfehler zu liegen, da kein anderes mit 1506 bezeichnetes, derartiges Gemälde mit einer Krönung Maria's vorhanden ist oder sich Nachricht darüber fände.)

Dies wäre mithin im Klaren. Dürer malt das Bild 1506 in Venedig; es bleibt daselbst, wo seine Anwesenheit eine Reihe von Jahren verbürgt ist, (siehe Waagen im Kunstbl. a. a. o.) und wo es copirt wird, welche Copie in Venedig zu sehen war, kommt darauf nach Prag in die kaiserliche Sammlung, und 1782 in's Kloster Strahow, wo es sich heute befindet.

Nun aber tauchen 1780 in Wien zwei Copien des Gemäldes auf, mit gleicher Inschrift, erheblich abweichend jedoch in der Composition. Zwei zu Ende des vorigen Jahrhunderts erscheinende Kunstjournale, das eine von Meusel, das andere von Murr redigirt, bringen unabhängig von einander verfafste, d. h. die eine nicht von der anderen abgedruckte, dennoch aber von derselben Hand geschriebene Anfragen von Wien aus, welche Auskunft über das etwaige

*) Siehe den Brief hinten, p. 166.

**) Waagen sagt freilich 'befindet' (Kunstblatt 1854, p. 200) und will sie selbst gesehen haben. Murray's Handbook und Andere wissen nichts davon.

***) Waagen druckt im Kunstblatt a. a. o. diese Worte allein in durch Druckfehler verständlicher Weise.

Original vorlangen. Während in der einen Zeitschrift jedoch nur von 'einer' Copie gesprochen wird, ist in der andern von 'zweierley Copie' die Rede, beidemale aber dieselbe gleichlautende genaue Beschreibung beigefügt. Das weitere Schicksal dieser beiden Copien ergiebt sich in der Folge daraus, dafs Primisser, in seinem 1819 erschienenen Catalogc der Ambraser Sammlung, eine auf Leinwand gemalte Copie 'des Bildes von Albrecht Dürer' anführt und dazu eine Beschreibung giebt die mit der von Meusel und Murr gebrachten übereinstimmt*). Das Original dieses Bildes dagegen, das Primisser, der ganzen Fassung seiner Notiz nach mithin, wirklich für ein Original hält und zweitens als bekannt voraussetzt, mufs dasjenige sein welches sich Heller zufolge 1821 im Belvedere zu Wien befand. Dieses sah Hirt in Wien, und sagt darüber in seiner 1820 publicirten Recension des Heller'schen Buches, (Jahrbücher, nicht 'Blätter' wie Waagen schreibt, für wissenschaftliche Kritik, 1829, I, 576.) dafs er es sehr wohl kenne und dafs er es, aus bestimmten Gründen die angegeben werden, für ein Original halte.

Heute nun ist das Wiener Bild aus dem Belvedere sicher verschwunden; ob die Ambraser Copie auch, weifs ich nicht. Waagen, der überhaupt nur von einem einzigen weifs, bespricht dasselbe (im öfter angeführten Aufsatz Kunstbl. 1854, p. 200) mit Sicherheit, läfst aber, (obgleich er sich über diesen Punkt nicht ausspricht) deutlich genug durchblicken dafs er es nicht selbst gesehn, noch dafs er wisse was aus ihm geworden. Dagegen lesen wir in seinem neuesten Werke über die Deutschen Malerschulen die Angabe, es finde sich in Lyon eine früher in Wien gewesene 'freie Copie' des im Kloster Strahow vorhandenen Dürerschen Gemäldes, welche in's Jahr 1600 zu setzen sei. Wie das Gemälde nach Lyon gekommen sei, theilt er nicht mit, noch aus welchen Gründen er es mit dem Wiener als identisch ansehe, noch warum es als eine Copie zu betrachten sei, noch warum diese in's Jahr 1600 gehöre, noch ob er das Werk selbst gesehn, oder endlich von wem er alle diese Angaben darüber empfangen habe.

Die Lage der Dinge ist also ziemlich unklar. In Strahow ein Original; in Wien ein Original; in Venedig, Ambras und Lyon Copien; das Wiener Original, die Venetianische und Ambraser Copie nicht mehr vorhanden. Was es bisher unmöglich machte, der Sache

*) von Machat ist der Verfasser der Murr'schen und Meusel'schen Anfrage.

auf den Grund zu kommen, war der Mangel an Abbildungen. Vom Prager Gemälde werden zwar Stiche und Lithographien angeführt, allein weder die Berliner Kupferstichsammlung besitzt dergleichen, noch waren Berliner Kunsthändler im Stande sie aufzutreiben. Vom Lyoner Stücke existirten überhaupt keine Nachbildungen, nicht einmal eine Beschreibung.

Ich bin im Stande diesem Aufsatze zwei Photographien beigeben zu können welche diesem Mangel abhelfen. Durch die persönlichen Bemühungen des Herrn Verlegers dieser Blätter wurde ein Stich des Strahower Gemäldes endlich doch herbeigeschafft; von der Lyoner Tafel erhielt ich eine Abbildung, die nicht im Handel ist, durch die Güte des Herrn Beulé in Paris. Ich theile ferner eine Angesichts des Lyoner Originals von mir selbst vor zwei Jahren aufgezeichnete Beschreibung mit.

VI.

Lyon, d. 7. Mai 1863. Gemälde Albrecht Dürers auf der städtischen Gallerie.

'Die Jungfrau sitzt in der Mitte des Bildes vor einem sehr dicken, dunkeln Baumstamme, der, bis zum obern Rande reichend und das Gemälde durchschneidend, gleichsam die Rücklehne ihres Sitzes bildet. Ihr röthlich blondes Haar mit halbgoldlichen Lichtern fällt aufgelöst an der rechten Seite über Hals und Schulter bis auf die Brust und weiter tief zum Gürtel herunter. Sie ist ganz schwarz gekleidet, ein sammtnes Schwarz ohne Lichter auf den Falten; um das Kleid, wo es auf der Brust zusammengeht, läuft eine breite grüuliche Borte, mitten darauf, unter dem Halse, eine grofse, aus bunten Steinen gebildeto Brosche. Das Kind liegt nackt auf einem scharf abstechend weifsen Tuche über ihren Schoofs, von links nach rechts gestreckt mit beiden Händchen einen Kranz von rothen Rosen emporhaltend, gerade über dem Haupte der links neben der Jungfrau, scharf im Profil ihr zugewandt knienden heiligen Katharina.

Diese hat eine einfache, niedrige Krone auf dem Haar, hält mit der Linken, die vor ihrem Gürtel sichtbar wird, den Griff eines aufrecht vor ihr stehenden Schwertes, während die Rechte auf dem mit Stacheln umringten in der Verkürzung vor ihr stehenden Rade ruht. Hinter ihr, nach dem Rande des Gemäldes weiter links hin, eine zweite kniende weibliche Gestalt, jünger als sie, die Hände

betend vor der Brust zusammengelegt, und mit einer hohen Kaiserkrone auf dem Haupte. Zwischen ihrem Kopfe und dem der Heiligen ein mit Rosen bekränzter Mönchskopf, sich vordrängend und nach Maria schauend. Sein Teint ist dunkel, das Gesicht vortrefflich gezeichnet und gefärbt. Dicht am Rahmen endlich, noch weiter zurück aber und gleichfalls wundervoll gemalt, ein anderer männlicher Kopf mit schwarzem Barett, und hinter diesen Köpfen viele andere im Vordergrunde, mehr und mehr zurücktretend, so dafs das Ganze eine Art Gedränge bildet.

Hoch herausragend darüber dann, auf gleicher Höhe mit Maria, ein geflügelter Engel in dunkelrothem Gewande, die Rechte mit gehobenem Zeigefinger zum Himmel erhebend, in der Linken einen Lilienstengel; und über ihm wieder, ein wenig mehr der Mitte des Gemäldes und dem sie durchschneidenden Baumstamm zu, mitten aus dem blauen Himmel herausguckend ein kleiner nackter Kinderengel, mit dem allein sichtbaren Oberkörper über ein federweifses Wölkchen sich vorstreckend, das wie ein Kissen unter seinen Aermchen liegt. Er streut mit beiden Händen Linien und rothe Blumen herab. Links nach dem Rande zu schliefsen junge Baumstämme die auch bis nach oben hin in den Rand gehen, auf dieser Seite die Composition ab.

Dies der linke Theil des Gemäldes, dessen Mitte, nach dem untern Rande hin, ein tief zu Füfsen der Jungfrau sitzender Engel bildet, im Alter eines zwölfjährigen Mädchens etwa und ganz en face, in die Saiten einer Laute greifend und mit halb geöffneten Lippen vor sich hin singend. Sein Gewand ist weit und umgiebt ihn in tiefgeschnittenen reichen Falten, die Lichter goldlich, mit leiser Neigung ins Schwefelgelbe, die dunkleren Stellen röthlich gelb, die ganze Färbung schimmernd und durchsichtig: man sieht, es ist kalt untermalt worden und eine warme leuchtende Lasur darübergebracht. Rechts neben diesem Engel, als Gegenstück zur heiligen Katharina drüben und ebenso scharf im Profil der Jungfrau zugewandt, Kaiser Max, kniend, das Haupt ein wenig vorgeneigt auf das die Jungfrau mit ausgestreckter Hand einen Rosenkranz eben niederlegen will. Die Kaiserkrone steht vor seinen Knien, zwischen ihm und dem die Laute spielenden Engel, seine Hände will er eben wie zum Gebete zusammenlegen, noch aber sind sie mit halbgespreizten Fingern geöffnet und von einander entfernt, so dafs die Be-

wegung zugleich entzücktes Erstaunen ausdrückt. Ein steiffaltiger, weitausgebreiteter Mantel umgiebt ihn, der, bis in den Rand rechts hineinreichend und von ihm abgeschnitten, die ganze rechte Seite des Gemäldes unten mit seinen sich hoch stauenden Falten ausfüllt. Seine Farbe ist ein leuchtendes tiefes Roth, während das Gewand der heiligen Katharina, das in derselben Weise, aber weniger prachtvoll und weder so breit, noch so schön gelegt in den linken Rand des Gemäldes hineinreicht, blau ist. Vor der Brust hat der Mantel des Kaisers eine breite hellbraune Pelzverbrämung, um die Schultern liegt eine aus flachen, durchbrocheuen Gliedern aneinander sich schliefsende silberne Kette, voru daran ein mit dicken hängenden Perlen besetztes Kleinod das in den Pelzbesatz auf seine Brust fällt.

Hinter ihm nach rechts hin und etwas im Hintergrunde ein Ritter in voller, sorgfältig ausgeführter Rüstung, doch ohne Helm. Dem Kaiser hängt das Haar vorn tief auf die Stirn, hinten bis über den Nacken auf den Mantel herab, eher gelockt als schlicht. Maria hält den Kranz noch fest gefafst den sie ihm eben darauf setzeu will, während kleine amorinenartige Kinderengel von beiden Seiten sie umflatternd frische Rosenkränze zutragen; einer hat ihrer eiue Anzahl wie Reifen über dem Aermchen hängen. Ueberall begegnen dem Auge Rosen auf dem Gemälde. Ganz zur Rechten, zwischen dem Ritter und dem Raude, eine junge Frau in Schwarz, bereits mit Rosen gekränzt und in den Händen obendrein einen Rosenkranz von Perlen tragend. Hiuten wieder andere Gestalten in grofser Anzahl, eiue sich verlierende Menge wie auf der linken Seite.

Ueber diesem Gedränge aber, der Masse nach als Pendant etwa des Engels mit dem Lilienstengel drüben, aber weiter entfernt und absichtlich nicht zum Ganzen gehörig, Dürer selbst und, halb verdeckt von ihm, eine zweite männliche Gestalt, beide eine Gruppe für sich bildend. Zwischen ihnen und der Jungfrau eine Landschaft mit Häusern, Wasser, Gebirge und Buschwerk, kleinlich, aber in bläulich grünem, blassem Tone mehr gezeichnet als gemalt und deshalb von fern betrachtet ineinander fliefseud und zum Ganzen wohl passend. Es ist als gehörte dies Stück mehr zu Dürer apart als zum Uebrigen. Er trägt gelocktes, röthlich goldiges Haar, das Gesicht halb nach links, die schwarzen Augen dagegen

uns zugewandt: man gewahrt recht wie er sich im Spiegel malte. Er trägt ein rothes schwerfaltiges Gewand (vielleicht der französische Mantel von dem er Pirkheimer schreibt 'dafs er ihn habe grüfsen lassen), die dicken, voll ausgestopften Aermel roth und schwarz in breiten Streifen wechselnd; um Hals und Schultern ein braun ins Rothe spielender, breit überfallender Pelzkragen. Auf einem in seiner Hand sich entrollenden Pergament lesen wir: Exegit quinquemestri spatio Albertus Durerus Germanus MDVI, und sein Monogramm darunter. Der neben ihm, mit einem schwarzen Barett bedeckt, könnte Pirkheimer sein: Dürer ist baarhäuptig. Ueber ihnen, aber zum Vordergrund gehörig, ein aus dem Himmel heraussehender Engel der Blumen streut, wie drüben. Hinter ihnen ein paar schlanke Baumstämme.'

Dürer und sein Freund sind was die Malerei anlangt die beste Partie des Gemäldes. Dann der Kaiser: genau im Profil, schwere, matte Augendeckel, melancholischer Mund, alt, aber die Farbe frisch und durchsichtig. Eben so portraithaft lebendig und realistisch keck gemalt alle übrigen Männerköpfe auf dem Gemälde. Ganz anders behandelt dagegen der Engel zu Füfsen Maria's. Sein Anblick geistig, der Blick schwärmerisch, der singende Mund als sähe man ihn sich erschliefsen: alles aber mehr idealer Anschauung gemäfs und keineswegs naturalistisch treu einem bestimmten Modelle nachgebildet. Der Gegensatz ist seltsam. In noch höherem Maafse der Anblick der Jungfrau, die stark, fast dick, gutmüthig lächelnd, ja ausdruckslos, ungeschickte, unschöne Hände zeigt, während die des Kaisers dicht daneben so voller Ausdruck sind. Und endlich die heilige Katharina sammt der bekrönten Frau hinter ihr und dem lilientragenden Engel darüber: alle drei so auffallend kalt gemalt, so hölzern in jeder Beziehung dafs man kaum an dieselbe Künstlerhand glaubt. Die Carnation undurchsichtig, die Gesichter ohne jeden Ausdruck, die Schatten tintenartig schwarz. Dieser Abstich um so wunderlicher, als die Männerköpfe dazwischen so leicht hingesetzt sind. Derselbe Unterschied bei den die Luft bevölkernden Kinderengeln. Zwei besonders, die flatternd zu beiden Seiten eine aus feinem Goldgespinnst und Edelsteinen aufgethürmtes hohes Diadem über dem Haupte der Jungfrau schwebend halten, sind reizend in jeder Bewegung und licht in der Farbe, während dicht daneben ein anderer ganz mit handwerksmäfsigem Ungeschick gemacht ist.

Auch das Gewand der Heiligen ist steif und ärmlich in den Falten, ebenso ihre Hände leblos, die Augen der Gekrönten hinter ihr sogar verzeichnet; dazu kommt dafs während die rechte Seite des Gemäldes in Bezug auf die Farbe die beste brillanteste Gesammtwirkung zeigt, auf der andern Seite diese Harmonie mangelt. Wie erklärt sich dies?'

'Ich bin zu dem Bilde immer wieder zurückgekehrt. Die guten Köpfe darauf erschienen stets neu, immer frischer, lebendiger; der Albrecht Dürer's versetzt uns wie unmittelbar in seine Gegenwart. Man meint er müfste eben erst den Pinsel fortgelegt haben. Das Antlitz des Kaisers hat ein wenig gelitten, die Tafel im ganzen aber ist wohlerhalten, einen einzigen Rifs abgerechnet. Der Angabe des Directors der Gallerie zufolge wurde das Gemälde in den Napoleonischen Kriegen aus München nach Paris gebracht und von da nach Lyon geschenkt, weshalb es dann im Jahre 15 übersehen und Frankreich erhalten blieb. Soweit meine Aufzeichnungen.'

Diese letztere Angabe ist nun ohne Zweifel falsch. In München war das Bild niemals. Viel einfacher in der That, anzunehmen dafs es die in den zwanziger Jahren aus Wien verschwundene Tafel sei. Hierauf pafste auch was Hirt in Betreff der Originalitätsfrage in der oben genannten Recension aus seinem eigenen Notizbuche mittheilt: 'dafs die freie Behandlung des Gemäldes leicht den Verdacht 'erwecken könne, es sei nicht Original; bedenkt man indessen die 'Gewandtheit des deutschen Malers, warum sollte er sich nicht be-'wogen gefunden haben, sich in diesem Gemälde mehr nach dem 'Geschmack und der Art der Venetianischen Künstler zu richten?' Was Hirt zu den letzten Worten brachte mufs der Engel mit der Laute, auch wohl die Madonna gewesen sein, die fast für die Malerei eines Venetianers gelten könnten, eine Eigenschaft die der Engel auf dem Strahower Gemälde übrigens auch besitzen soll. Aber im ganzen: Hirt konnte sich nicht entschliefsen das Werk für nichtoriginal zu halten, und er hatte Recht. Niemand wird davorstehend zu einer andern Meinung gelangen können. Primisser hatte, wie gesagt, nur die Ambraser Copie auf Leinwand vor sich, während Waagen, der 1854 von der Existenz der Lyoner Tafel überhaupt noch nichts wufste, in der That wohl nur allgemeine Nachrichten von ihr empfing, auf die hin er sie für eine Copie erklärte und, um überhaupt eine Epoche anzugeben, sie in das Jahr 1600 setzte.

Niemand aber zweifelt daran dafs das Gemälde im Kloster Strahow gleichfalls ein Original sei. Leider kenne ich es aus persönlicher Ansicht nicht. Da dasselbe seit seiner Restauration im Jahre 1839 (bei Kugler, ed. Burckhardt das Nähere) als verdorben und übermalt angesehen wird, in dem Maafse dafs, wie mich ein kürzlich aus Prag kommender Kunstfreund versichert, wenig Aechtes mehr darauf zu erkennen bleibt, so wird der in der beigefügten Photographie mitgetheilte, im Jahre 1835, vor der Restauration also, sorgfältig gezeichnete Stich heute vielleicht mehr gewähren als das Original im jetzigeu Zustande selber. Jedenfalls aber genügt er um eine Vergleichung der Strahower Composition mit der des Lyoner Gemäldes möglich zu machen, und auf diese kommt es mir jetzt zumeist an. Denn durch sie wird es gelingen, das Verhältnifs der beiden Werke zueinander erkennen zu lassen und uns in Stand zu setzen jedes von beiden für original halten zu dürfen.

VII.

Wir vermögen bei einigen Werken Raphaels das Heranwachsen zu höherer Vortrefflichkeit während der Arbeit zu beobachten. Mehrere von seinen Gemälden für die Stanzen, am besten aber sein erhabenstes Stück darunter, die Disputa, läfst uns im Anblick der erhalten gebliebenen Studienblätter stufenweise verfolgen wie die Composition endlich zu dem ward als was sie sich in der letzten Ausführung zeigt. Von dem ersten Gedanken beginnend sehen wir das Werk sich zu endlicher voller Blüthe entwickeln. Man lege die Blätter nebeneinander welche die linke Seite der Composition darbieten. Das Frankfurter mit den nackten Figuren, das Wiener mit dem ersten Versuch der Gewandung, endlich einen Stich des Gemäldes selbst. Welche immer gröfsere Harmonie der Linien! Immer einfacher gliedern sich die Gruppen, immer leichter und lebendiger wird der Faltenwurf! Immer feiner findet sich abgewogen, welche Theile der Körper nackt oder bekleidet zu erscheinen haben, und von den Gewändern, was in kleinen Falten, was in starken Massen zu geben sei. Bewunderungswürdig sind diese Verbesserungen, ein Reichthum der Erfindung im scheinbar Unbedeutenden offenbart sich, der wenn auch zu Raphaels Zeit kaum beachtet, da Niemand diese Vorstudien kannte, und auch heute vielleicht nur von Wenigen untersucht, dennoch einst eingehenderer Betrachtung werth gehalten werden wird,

sowohl von Kunsthistorikern als Künstlern. Stets wählt Raphael zuletzt das was das frühere ganz und gar übertrifft, und was wir, verfolgten wir die Entstehung nicht mit eignen Augen, für fertig und unumgänglich von Anfang an gehalten hätten, als sei unmöglich dafs es dem Meister nicht im Augenblick der ersten Erfindung gleich so vor der Seele gestanden.

Einen ähnlichen Proceſs lassen die beiden hier vorliegenden Werke Dürers erkennen. Freilich, seine Skizzen und Handzeichnungen besitzen wir nicht. Auch sind die Stiche nach denen wir hier urtheilen von ungleichem Werthe. Der Lyoner ist ziemlich ungeschickt in der Zeichnung; beide aber sind in gar zu kleinem Formate. Gröſsere, genauere Zeichnungen würden ganz andere Resultate ergeben.

Ich beginne mit den beiden Marien. Unschön ist auf dem Lyoner Gemälde die doppelte, allzubreit auf der Brust zusammenstoſsende Borte des Kleides. Auf der Strahower Tafel sehen wir sie nur einfach und in der Linie der Form des Körpers leise angeschmiegt. Diese doppelte Borte nun, links daneben die Linie des fallenden Mantels (am Ellenbogen des Kindes entlang), sodann die das herabfallende Haar begrenzenden Linien, endlich der auf derselben Seite herabfallende Mantel bilden auf der Lyoner Composition sieben senkrecht nebeneinanderliegende, steife, unschöne Linien. Sämmtlich sehen wir sie auf dem Strahower Gemälde vermieden. Die erste, von links an genommen, wird durch den Arm des Kindes unterbrochen, die Borte ist, wie bemerkt, nur einfach und etwas geschwungen, das Haar gelöster und mehr verbreitert, der Mantel weiter auf die Schulter gezogen. Das auf dem Lyoner Gemälde allzu umfangreiche und in zuviel kleine Brüche geknitterte Tuch auf dem das Kind liegt, ist auf der Strahower Tafel kleiner und einfacher geworden und die ganze fast bis zum Gürtel der Mutter reichende obere Partie fortgelassen, während der kurze Zipfel der über den das Kind haltenden Arm fällt, länger und faltiger erscheint. Dies aber nur das Gröbere; vergleichen wir genauer: es wird sich herausstellen, dafs jeder Zug der Strahower Madonna aus einer gefühlten zum Lebendigeren, Harmonischeren strebenden Veränderung der Lyoner hervorgegangen ist. Die Annahme, es könnte in dieser vielmehr eine Copie der Strahower vorliegen, wird dann kaum möglich erscheinen. Denn das erste Kennzeichen jeder Copie, der besten wie der schlechtesten, ist in Betreff der Linien eine äufserst erkennbare

Abhängigkeit. Hätte ein Copist nach der Strahower die Lyoner Madonna schaffen wollen, so wäre, um diese mit denjenigen Veränderungen herzustellen die das Lyoner Gemälde zeigt, bei weitem gröfsere Mühe nöthig gewesen, als wenn er niehts gethan als treu zu copiren was vorlag. Denn um wie viel roher die Lyoner Jungfrau erseheint, immerhin sind Stellung und Faltenwurf bei ihr natürlieh und voll Leben, ohne den Gedanken aufkommen zu lassen es sei nach einem Vorbilde gearbeitet worden. Die Strahower Madonna konnte durch einen Proceſs geistiger Erhöhung wohl aus ihr hervorgehn, nieht aber diese dagegen durch eine Erniedrigung von geringerer Hand zur Lyoner gleichsam heruntergearboitet werden, so wenig etwa ein Copist der Disputa durch sein Unvormögen das Original zu erreichen etwas hätte zu Stande bringen können was Raphaels ersten Skizzen zu dem Werke ähnlich sah. (Dies ist, nebenbei bemerkt, auch der Grund weshalb man viele gefälschte Zeichnungen Raphaels sogleich erkennt, bei denen der Fabrikant nicht verbergen konnte daſs er das Gemälde vor Augen hatte).

Dieselbe harmonisehe Veroinfachung des Gewandes die wir bei der Madonna des Strahower Gemäldes bemerken, fällt bei dem ihr zu Füſsen sitzenden Engel auf. Alle auf dem Lyoner Bilde eckigen, zu scharf horizontal und dann wieder senkrecht laufenden Falten sind hier zu sanfterem Flusse gemildert, Man sehe wie das auf der Lyoner Tafel mehr vorliegende rechte Knie, auf der Strahower Composition durch eine schöne, vom Knie des linken Beines zum rechten Fuſse laufende Falte verdeckt wird; wie gesehmackvoll die Zuthat des über dem reehten Schenkel liegenden Bandes wirkt. Der Aermel des reehten Armes dagegen ist einfacher geworden. Ueberall an Stelle des die Natur in alter realistischer Weise mehr abschreibenden ersten Wurfes, ein die Natur tiefer empfindendes, doch mehr beherrschendes ausgleichendes Studium.

Beim Mantel des Kaisers sei nur darauf hingedeutet, wie Dürer sich auf dem Lyoner Bilde die Darstellung der auf den Boden stoſsenden Falten zum Theil dadureh erspart hat daſs er sie mit den Steinen verdeekt die im Vordergrunde liegen. Wie glücklieh aber hat er auf der Strahower Tafel die ganze Composition naeh beiden Seiten hin vorbreitert! Dieselben, den Rosenkranz haltenden Hände der hinter dem Kaiser knienden Frau des Lyoner Gemäldes, sind auf dem Strahower einer neu hinzukommenden Gestalt verliehen,

während die Frau mehr zurückgebracht wurde. Auf der andern Seite dagegen ist der sich verdrängende Geistliche nun zu bei weitem gröfserem Theile sichtbar. Hier wie dort hat Dürer nicht etwa dadurch Raum geschaffen, dafs er ansetzte, sondern er liefs die Compesition sich ausdehnen und erganisch zu gröfserer Fülle anschwellen. Wie glücklich hat er die Zahl der für die Jungfrau Rosenkränze zutragenden Engel vermehrt, mit wie geschmackvollem Takte den schweren, das Bild düster durchschneidenden Baumstamm in einen leichten, baldachinartigen Teppich verwandelt und die beiden blumenstreuenden Engel der Lyener Tafel dazu verwandt hier die tragenden Schnüre dieses Teppichs zu halten. All das sind Züge eines das eigne Werk erhöhenden Meisters.

Der seltsamste Unterschied mufs nun aber besprochen werden: an Stelle der heiligen Katharina des Lyener Werkes und der gekrönten Frau hinter ihr erblicken wir auf dem Strahower die Gestalt des Pabstes und eines Cardinals. Und was noch auffallender ist: gerade in diesem Punkte, wo die beiden Compesitionen oberflächlich betrachtet am meisten von einander abzuweichen scheinen, thun sie es am wenigsten. Denn die äufsern Umrisse der beiden Frauen mit allem was dazu gehört decken auf das genaueste den von dem Pabste und dem Cardinal eingenommenen Raum der Tafel, die Grundfalten stimmen im Ganzen wie Einzelnen und das Vertauschen der Darstellungen erscheint etwas so leicht ausführbar gewesenes, dafs es nur geringer Aenderungen bedurfte um aus Einem das Andere zu gestalten. Bestehen bleibt noch die Frage welche Gestalten die früheren waren. Aber auch sie läfst sich lösen. Denn es kommt hinzu dafs auch an Stelle des lilientragenden Engels des Lyoner Bildes, auf dem Strahower der heilige Dominicus erscheint, der Stifter der Rosenkranzandachten. Erinnern wir uns nun, dafs gerade diese drei Figuren auf dem Lyener Gemälde von ganz anderer Hand gemalt erscheinen, dafs die Farbe wie die Zeichnung schlecht ist und dafs sie mit den betreffenden Gestalten des Strahower Gemäldes gar keinen Vergleich aushalten, so bleibt diesen der Vorzug der Originalität, und Alles spricht dafür dafs das Lyener Bild hier einer Umänderung unterlag die von Dürer's Hand nicht herrührt.

Die Dinge lägen dem zufolge so, dafs Dürer zuerst die Lyoner Tafel und nach ihr die Strahower gemalt hat, und diese Annahme, die als eine blofs auf theoretischem Wege gewonnene immer noch

Bedenken erregen könnte, findet sich durch einen Beweis bestätigt der auf ganz anderem Wege zubereitet wurde: durch einen Vergleich der Inschrift der Gemälde mit Dürer's während ihrer Entstehung geschriebenen Briefe.

Auf beiden Tafeln lesen wir dafs sie innerhalb eines Zeitraums von fünf Monaten entstanden seien. Zu Lichtmefs, Anfang Februar 1506, meldet er Pirkheimer, er habe seiner 'bösen Hände' wegen jetzt erst angefangen zu entwerfen. Demzufolge hätte das Gemälde Anfang Juli müssen vollendet sein. Erst im September jedoch ist es soweit, die Arbeitszeit betrüge mithin sieben statt fünf Monate. Nichts natürlicher als anzunehmen, Dürer habe die Lyoner Tafel zuerst vorgenommen, sie bis auf einen gewissen Punkt gebracht, dann liegen lassen und eine neue, gröfsere Tafel begonnen. Dafs er die Arbeit Anfangs für wenig bedeutend ansah, erhellt aus seinem ersten Briefe, worin er (im Januar 1506) schreibt, die Kosten würden keine 5 Gulden betragen und die Tafel Ostern schon auf dem Altare stehn. Nun zieht sich seines Uebels wegen der Beginn der Malerei hinaus. Einflufs der venetianischen Muster und einiger Ehrgeiz lassen ihn allmählich erkenneu dafs er die Sache zu leicht genommen. Er merkt dafs von dem Erfolg des Werkes etwas abhänge, er macht die Entdeckung dafs die Composition Correcturen bedürfe, dafs das Format ungünstig sei: er beschliefst endlich ganz von vorn anzufangen. Jetzt will er, lesen wir in den Briefen, 'den venetianischen Malern zeigen dafs er nicht blofs in Kupfer zu stechen sondern auch zu malen verstehe'. Er klagt dafs 'grofse Arbeit' an der Tafel sei, die ihm wenig einbringe; er werde später fertig werden als er gedacht; er berechnet wie viel er anderweitig hätte verdienen können. Dieser Verlauf der Dinge scheint mir ein ganz natürlicher. Nur das bliebe noch festzustellen, wer in der Folge die erste Tafel vollendet, die Dürer unfertig stehn liefs, und die er (dies freilich nur eine Conjectur), nur unter der Bedingung einem geringeren Künstler zum Fertigmachen überliefs dafs die noch fehlenden Personen (Pabst, Cardinal und heil. Dominicus) durch andere ersetzt würden. Schliefslich mufste dann noch der Madonna die grofse schwarze Fliege aufs Knie gesetzt werden, die recht als Unterscheidungszeichen erscheint und vielleicht einmal auf den Namen des Malers leitet, auch, da sie sich auf dem 1780 als in Wien befindlich beschriebenen Stücke wie auf dem heutigen Lyoner befindet, eine Art von Beweis für beider

Identität liefert. Wie wenig es übrigens aufserhalb Dürer's Natur lag, sich von fremder Hand helfen zu lassen, zeigt seine Correspondenz mit Jacob Heller. Er stand ganz auf dem praktischen Standpunkte seiner Zeit, handwerksmäfsig seine Thätigkeit nach besten Kräften zu verwerthen, und es wäre ihm nicht eingefallen ein unfertiges Gemälde mit dem irgend noch etwas aufzustellen war unbenutzt in der Ecke stehn zu lassen.

VIII.

Nur die Bedeutung des Werkes bliebe noch aufzuklären. Voll von Portraits zeigt es meistens doch unbekannte Gesichter. Sicher sind der Kaiser und Dürer selbst, auch wohl Pirkheimer neben ihm. Der Pabst mufs Julius II. sein, wenn auch die an dieser Stelle ganz neue Strahower Tafel keine Aehnlichkeit mehr blicken läfst. Auffallend sind die fast abgelebten Züge Maximilian's, die Zeichnung welche Dürer 12 Jahre später vom Kaiser machte, zeigt einen jungen kräftigen Mann dagegen. Ich weifs nicht ob er 1506 dem Kaiser bereits persönlich nahe gekommen war. Dafs alle anderen Köpfe auch Portraits sind, scheint sich von selbst zu verstehen, vielleicht dafs eine Vergleichung mit andern Werken einige daraus noch bestimmen läfst. Bedenklicher ist der gesammte Vorgang. Ob es damals schon Sitte war sich im Andenken an den heiligen Dominicus so mit Rosen zu bekränzen, weifs ich nicht. Jedenfalls war die Darstellung selbst in diesem Falle aber eine nur symbolische, denn Pabst und Kaiser hielten damals keine besondere Freundschaft und ihre Vereinigung hier zu Füfsen der Jungfrau konnte höchstens das Bild eines frommen Wunsches sein.

Ich habe an etwas anderes gedacht. Venedig wurde 1506 vom Dogen Loredano regiert, dessen Wappen von sechs Rosen gebildet war. Ein zur Erhebungsfeier des Dogen 1501 vom berühmten Juristen Paolo Ramusio verfertigtes Gedicht theilt Cicogna (Iscriz. Venet. III, 315) mit, in dem sich Alles um diese Rosen dreht.

Sum Rosa, quae rigidos assueta est perdere Turchas
Egregie, ut Venetis scribitur historiis:
Candida puniceo fulget mihi forma colore,
Exhilarans animum tristitiamque fugans.
Sum Rosa, quae picea nequeo consistere dextra,
Nec macula in nobis ulla reperta fuit.

Per me discedent haec tristia tempora; per me
Foetor avaritiae, livor et injuriae.
Hinc abeat delator atrox, custosque profanus,
Janua stet foribus semper aperta suis,
Auguror eveniet, sic Dii statuistis in alto;
Nec spernas: vates dicere vera solent.
Dum Rosa florebit, viridesque sub arbore fructus
Dum dabit et pascet omnes odore suo,
Discedent fraudes et sordida munera; Turchae
Terga dabunt Venetis insidiosi piis,
Et quae vela dabat ventis, Astraea redibit
In Veneti ridens candida tecta soli.
Gaudeat ergo omnis Venetum praeclara juventus,
Gaudeat ordo equitum, gaudeat ordo patrum:
Príncipe sub roseo Saturnia regna redibunt,
Dona cadent, hostes turpia terga dabunt.

In freier deutscher Uebertragung:

Ich bin die Rose, gewöhnt die gewaltigen Türken zu bänd'gen,
Ich bin die Rose, an der nimmer ein Makel zu sehn.
Ich bin die Rose: ihr wisst, wie oft ich, Bürger Venedigs,
In die Annalen der Stadt glänzendo Blätter gestreut!
Ich bin die Rose, es blüht wo mein lieblicher Athem die Luft füllt,
Frieden, es fallen dem Sturm machtlos die Schwingen herab.
Traurige Zeiten, ihr flieht! Und der Geiz und der Neid und die Zwietracht
Fliehn wie die Wolken der Nacht wenn sich die Sonne erhebt.
So wird es sein! Es verschmäht der Götter geheiligte Macht nicht
Das zu erfüllen was fromm schauend ein Dichter gesagt!
Blühn wird die Rose, sie wird mit ihrem Dufte das Leben
Reinigen, das nur zusehr Trug und Gemeinheit erfüllt,
Und, die so lange entflohn, die Gerechtigkeit, sieh, wie sie lächelnd
Ihre Galeere zurück nun in den Hafen uns lenkt!
Was ihr vergebens ersehnt von der Gnade der Götter: es sinkt euch
Reichlich umsonst aus der Höh' jetzt in die Hände herab.

Unter dem rosigen Herrn, ihr Senatoren und Bürger,
Freut euch, brechen Saturns glückliche Tage uns an!

Nun wissen wir, aus Sansovino's Beschreibung Venedigs (1581) dafs ein Fugger es war der Dürer's Gemälde der deutschen Kirche schenkte. Die Nürnberger grofsen Herren standen damals vortrefflich mit der Stadt, besser als der Kaiser selber, den sie jedoch nicht verleugnen durften. Ich glaube es dürfte für eine der feinsten diplomatischen Schmeicheleien gelten, auf Fuggers Idee hin vielleicht, Kaiser und Pabst hier als durch Loredan's Rosen versöhnt zu den Füfsen Maria's erblicken zu lassen. Jedem geschah sein Recht, dem Dogen vielleicht am meisten, der, wenn auch persönlich nicht dargestellt, im Symbol die beste Rolle spielte. Jeder von dreien konnte als Hauptperson angesehn werden. Einer von Professor Hotho freundlich mitgetheilten Notiz entnehme ich dafs die die päbstliche Krone im Vordergrunde so auffallend beschattende Staude eine Rose ist. Auch das war wohl nicht ohne Absicht auf das Gemälde gebracht worden. Ich führe diese Vermuthungen nicht weiter aus. Vielleicht dafs, wenn die Aufmerksamkeit einmal darauf gelenkt ist, später sich Stoff zu weiteren Ausführungen findet.

IX.

Dies Dürer's Hauptwerk in Venedig, nach dessen Vollendung er nach Bologna ging. Nicht über Mantua: er wollte dahin um Mantegna zu sehn, gab es aber auf weil der alte Meister gerade an der Pest gestorben war. Ein neuer Beweis für seine alte Neigung zu Mantegna, von der wenigstens der Respekt noch zurückgeblieben war. Dürer's Absicht war früher gewesen Rom zu besuchen, für den Fall dafs er sich dem Zuge des Kaisers dahin hätte anschliefsen können. Daraus aber ward bekanntlich nichts und so ging er ohne das zurück nach Deutschland. Der pekuniäre Erfolg seiner Reise war kein glücklicher. Es borgte ihm einer Geld ab und starb in Rom ohne es wieder zu zahlen, so dafs Dürer 1507 noch in Venedig eine Summe aufnehmen mufste deren Wiedererstattung in Nürnberg ihm später schwer fiel. Schon zur Hinreise hatte Pirkheimer ihm vorschiefsen müssen.

Auf seiner italienischen Reise in Bologna erinnert sich Goethe Dürer's. 'Francesco Francia, schreibt er von dort, ist ein gar re'spektabler Künstler, Peter von Perugia ein so braver Mann, dafs

'man sagen möchte eine ehrliche deutsche Haut. Hätte doch das 'Glück Albrecht Dürern tiefer nach Italien geführt! In München 'habe ich ein paar Stücke von ihm gesehen von unglaublicher Grofs-'heit. Der arme Mann, wie er sich in Venedig verrechnet und mit 'den Pfaffen (?) einen Accord macht, bei dem er Wochen und Mo-'nate verliert! Wie er auf seiner niederländischen Reise gegen seine 'herrlichen Kunstwerke, womit er sein Glück zu machen hoffte, Pa-'pageien eintauscht, und, um das Trinkgeld zu sparen, die Domesti-'ken portraitirt, die ihm einen Teller Früchte bringen! Mir ist so 'ein armer Narr von Künstler unendlich rührend, weil es im Grunde 'auch mein Schicksal ist, nur dafs ich mir ein klein wenig besser 'zu helfen weifs.'

Dürer hätte, wäre er nach Rom gegangen dort im Grunde nicht mehr als in Venedig und Bologna gefunden: weder Raphael's noch Michelangelo's Malereien waren damals dort begonnen. Viel auffallender erscheint dafs er von dem näher gelegenen Mailand, wo Lionardo eine Schule gegründet hatte deren Einflufs bald auch in Venedig zu Tage kam und die seiner Natur eigentlich am meisten hätte zusagen müssen nie mit einer Sylbe redet, auch später Lionardo's niemals erwähnt. Italien aber war nicht für ihn. Der Senat von Venedig wollte ihn halten mit 200 Dukaten jährlich, er schlägt es aus, obgleich ihm zu Hause nichts geboten wurde, weder Gehalt noch Bestellungen, deren Uebermaafs er in Venedig kaum befriedigen konnte. Wäre die innere nationale Abneigung nicht gewesen, Dürer hätte in Italien vielleicht Werke zu Stande bringen können, die seinen Namen anders noch unsterblich gemacht als er es heute ist.

Gerade für diese Möglichkeit ist die Vergleichung der Lyoner und Strahower Tafel wichtig. Auf der letzteren scheint der italienische Geist plötzlich in ihm lebendig geworden zu sein. Wie leicht und glücklich diese Gestalten sich zu Gruppen bilden; welche Mannigfaltigkeit der Bewegungen; keine Figur nur deshalb gezeichnet um die Kunst zu zeigen, und doch jede so völlig geeignet dazu. Diesen Cardinal sammt dem sich vorneigenden Mönche mit dem Kreuzstabe davor hätte Raphael nicht ruhiger und eleganter an ihre Stelle gebracht, während der die Laute spielende Engel allein fast ein absichtlicher Beweis zu sein scheint, zu zeigen dafs er auch zu coloriren wisse wie in Italien. Was hätte Dürer geschaffen, wäre er statt in ein beschränktes Nest, wo er bald zum Grabstichel

wieder greifen mufste, in eine deutsche Hauptstadt mit reichem kunstsinnigen Adel darin zurückgekehrt. Goethe fühlte das wohl. Es ging ihm selbst nicht besser.

Indefs was verhinderte Goethe, in Rom immer zu bleiben wie einmal seine Absicht war, und was Dürer, den Gedanken gar nicht aufkommen zu lassen, Nürnberg mit Venedig zu vertauschen? Das Gefühl doch wohl dafs sie dort nicht verstanden würden und dafs jeder Künstler nur im eignen Lande zur Blüthe kommen könne. Dürer's ganzes Wesen drängte auf genaueste Wiedergabe der vorliegenden Natur. Das nennt Goethe das Peinliche an ihm. Das Ideale ist für uns ein anderes als für den Romanen. Der Romane möchte das Schöne, Liebliche, Ergreifende an sich darstellen, es entstehen lassen wie Gott Rosen erblühn, Nachtigallen singen oder Berge einstürzen läfst: als Erscheinungen die ohne Zusammenhang mit der historischen Entwicklung der Menschheit nur für sich und in sich existiren. Es ist gleichgültig in welchem Jahrhundert die Rose blüht: immer derselbe Frühling der sie hervorruft. Der Germane will die Erscheinungen aber da erblicken wohin sie der allgemeinen Geschichte nach gehören. Seine Gestalten sollen das Datum ihres Lebens an der Stirne tragen. Betrachten wir Dürer's Portrait Holzschuhers. Keine Leidenschaft darin, nichts irgendwie auf aufserordentlichem Wege uns packendes. Aber welch ein Charakter! Man wird nicht müde sich den Mann darzustellen an der Stelle wo er stand und wirkte, man tritt zu ihm in ein vertrauliches Verhältnifs wie zu dem Gestalten Shakspeares. Dürer hätte in Italien kein solches Portrait gemalt. Er hätte auch dort nicht seinen Charakter zu dem entwickelt als der er bei seinem Tode in Nürnberg betrauert ward. Und daran ist uns am Ende doch am meisten gelegen. Wir sehen weniger auf die Werke: wir gehen auf das Persönliche. Ich hatte damit begonnen, Goethe's Ansicht über Dürer entgegen treten zu wollen: es bleibt doch wohl nichts übrig als ihm Recht zu geben. Denn wenn er auch darin irrte dafs Dürer ganz aus sich allein erklärt werden müsse, so liegt seiner Beobachtung dennoch die wahre Empfindung zu Grunde dafs Dürer fremden Einflufs abstiefs und den engen Pfad seiner Laufbahn, selbst wo er ihn mit breiteren Wegen vertauschen konnte, freiwillig wieder aufsuchte und innehielt. Ein Zug seiner ächtdeutschen Natur, für deren Eigenthümlichkeit in dieser Beziehung neben dem seinigen das Leben vieler anderer bedeutender Männer den Beweis liefert. —

X.

Eine Frage hier noch. Goethe schreibt von Rom den 1. März 1787. 'Sontags gingen wir in die Sistinische Capelle, wo der Pabst 'mit den Cardinälen der Messe beiwohnte. Da die letzteren wegen 'der Fastenzeit nicht roth, sondern violett gekleidet waren, gab es 'ein neues Schauspiel. Einige Tage vorher hatte ich Gemälde Al-'brecht Dürer's gesehen und freute mich nun so etwas im Leben an-'zutreffen.' Was meint er damit? Ich kenne in Rom nichts von Dürer als Christus unter den Schriftgelehrten im Palast Barberini: das wunderliche Bild das er auch in Venedig gemalt haben soll. Dann das Portrait im Palazzo Borghese, und einige Kaninchen auf Pergament im Palaste Corsini. — Das reizende kleine Bild das ich im Palazzo St. Angelo in Neapel von Dürer's Hand sah, gez. 1508, ein blumenbindendes, im Fenster sitzendes Mädchen darstellend, mit der Schrift 'Ich bind mit, vergifs mein nit', scheint Goethe nicht gesehn zu haben, obgleich es, Tischbein zufolge, zu seiner Zeit wohl schon dort war. Von den neueren deutschen Kunstschriftstellern die von Dürer handeln, habe ich es gleichfalls nirgends genannt gefunden. —

Endlich ein Vorschlag. Wie wäre es wenn eine der verschiedenen deutschen Regierungen die ein so auffallendes Interesse für die bildenden Künste zeigen, geschickte Leute nach Lyon und Strahow schicken wollte um in der Gröfse des Originales ganz genaue Cartons und darauf auch Copien in Farben von den beiden Gemälden anfertigen zu lassen? Nach den Cartons könnten dann Photographien angefertigt werden, durch welche die Werke in Deutschland Verbreitung fänden. Die Copien aber würden jeder Gallerie zur Bereicherung und Zierde gereichen, wie dem Basler Museum die für die Stadt eigens bestellte Madonna von Holbein in Dresden.

Oder wenn die Regierungen es unterliefsen, könnte ein reicher Privatmann die Sache unternehmen, oder ein Verein. Die Kosten würden sich nicht hoch belaufen und der Verkauf der Photographien einen Theil wieder einbringen. Darauf allerdings müfste gesehn werden dafs man den Auftrag einem zuverlässigen Zeichner gäbe.

Es wäre überhaupt schön wenn irgendwo in Deutschland eine Sammlung sämmtlicher Dürer'scher Werke in Photographien begonnen würde. Denn glaubt ein deutscher Künstler der heutigen Zeit auch die Kenntnifs der Entwicklung fremder Kunst entbehren zu

können, die der eigenen wird doch jedem nothwendig erscheinen. Wie viele aber, eine Anzahl Kupferstichliebhaber ausgenommen, wissen was Dürer that und sind im Stande wenn sie einem seiner Werke gegenüberstehen, ihm der Zeit nach die richtige Stelle zu geben?

Der Brief Dürers an Pirkheimer welcher sich auf dem Britischen Museum befindet, ist zum ersteumale von Geheimerath Waagen in den Wiener Recensionen zum Druck gebracht worden. Ich lasse denselben verschiedener Bemerkungen wegen die ich daran zu knüpfen habe, hier noch einmal erscheinen. Geheimerath Waagen sagt, die von ihm benutzte Abschrift sei vollkommen treu, jedenfalls aber scheint der Abschreiber oder Herr Geheimerath selbst die Interpunktion, insoweit es nicht Punkte sind, zugesetzt zu haben. Ich lasse diese deshalb vorweg fort.

Grose legressa habe ich empfangen in ewren priff der mir antzewgt dz über schwenklich lobe so ir von fürsten und heren habt. Ir müst ewch ganz verkert haben dz ir so senft seit worden. Es würt mir gleich ant than so ich zu ewch wird kumen. Awch wist dz mein tafell fertig ist awch ein ander quar[1]) des gleichen ich noch

---

[1]) Waagen meint, Dürer spreche hier von seiner Tafel und einem andern Quadro, von zwei Gemälden also, was im Hinblick auf den vorhergehenden Aufsatz sogar als Anspielung auf die Existenz der Lyoner und Strahower Tafel genommen werden könnte. Ich glaube jedoch dafs Dürer hieran nicht gedacht hat, vielmehr dafs das Komma welches Waagen nach 'fertig ist' gesetzt hat, nach 'fertig, in Gedanken angebracht werden mufs. Der Sinn kommt auf diese Weise einfacher heraus.

Waagen sagt ferner: 'Dem aufmerksamen Leser dieser Briefe mufste es 'auffallen, dafs sich bisher keine Erwähnung von der Beendigung des Bildes vor-'fand.' Waagen adoptirt mit diesen Worten v. Eye's gleichlautende Behauptung (pag. 231), übersieht aber, gleich v. Eye, dafs sich in dem von 'unserer Frauen Tag', dem 8. September mithin, datirten Briefe die Nachricht findet dafs die Tafel vollendet sei. Allerdings will Waagen, dafs der Brief vom 8. September nach dem des Britischen Museums geschrieben sei, dessen Datum, wie er behauptet,

nie gemacht hab nnd wie ir ewch selbs wol gefalt also gib ich mir hy mit awch zu fersten dz pessers Maria pild im land nit sey wan all Künstner loben dz wy ewch dy herrschaft sy sagen dz sy erhabner leblicher gemell nie gesehen haben. Itz ewer oll dornach ir geschriben hand schick ich ewch beim kantengysserle potten awch das geprent glas dz ich euch peim ferber potten geschickt hab fersich mich es sey ewch noch worden. Itz der tebich halb hab ich noch kein gekawft man kan kein vyreckten zw weg pringen wan sy sind all schmal vnd lang. Wolt Ir der selben haben so will ich sy gern kawffen dorum last michs wissen auch wist dz ich noch awff dz aller lengst in 4 wochen fertig wirt wan ich hab ettlich zu kunterfetten den ichs zw geseit hab vnd von des wegen dz ich pald kum so hab ich sitther mein thafell fertig ist vber 2000 dugaten erbott awsgeschlagen dz wissen all dy um mich wonen hy mit last mich ewch befolhen sein ich hatt vch noch fill zw schreiben so ist der pott weg fertig ich hoff ob . . . woll pald selbs pey ewch zw sein vnd newe weisheit von vch zw lernen. Pernhart Holzpock hat mir gros von ewch geseit ich halt aber er thw es dorum dz ir sein Schwager itz seit worden aber keins dat mir tzörner den dz sy sagen ir werd hübsch so wurd ich ungeschaffen. Es mocht mich vnsing machen ich hab mir selbs ein graw har gefunden dz ist mir vor lawtrer anmut[1]) gewachsen vnd dz ich mich also stenter[2])

zwischen den 18. August und 8. Septeuber fallen müsse; allein diese Bestimmung scheint haltlos. Waagen zufolge soll das im vorliegenden Briefe erwähnte 'geprent glas' deshalb weil es auch in dem Briefe vom 18. August erwähnt wird, die Stellung der Briefe zu einander 'am schlagensten beweisen'. Daraus aber geht nur hervor dafs der vorliegende Brief später als der vom 18. August ist, nicht aber dafs er früher als am 8. September geschriehen ward. Vielmehr liegt ein schlagender Grund vor dafs er nach dem Briefe vom 8. September geschrieben worden ist. Zu dem Datum am Schlusse nämlich 'mitwoch nach Mat' hemerkt Waagen freilich 'oh hiermit Matthäus oder ein anderer mit 'Mat' anfangender Heiliger ge-'meint sei, kann ich nicht entscheiden, sicher aber ist dafs der Brief zwischen 'dem 18. August und 8. September geschriehen ist.' Mir scheint dafs 'Mat' eine Zusammenziehung von 'Mariae Gebnrt' ist, der Brief also wenig Tage nach dem 8. September geschriehen ward, was dann auch den ziemlich gleichlautenden Inhalt erklärt. Zudem ist gar kein Grnnd vorhanden ihn vor den 8. September zu setzen.

[1]) Waagen erklärt 'anmut' mit 'Unmuth'. Das Wort hedeutet jedoch hier 'Sehnsucht' nnd ist, wie Vieles in Dürers Briefen an Pirkheimer, halb ironisch gebraucht.

[2]) Waagen druckt 'stenter' und setzt ein ? dahinter. Stentern jedoch, hei

ich mein ich sey datzw gepl . . . dz ich übel zeit soll haben. Mein Frantzosischer mantell der husseck[1]) und der prawn rock lassen ewch fast grüssen aber gern w . . . (wirt ich?) sehen wan ewer stuben[2]) kum dz sy sich als hoch pricht.

Datum 1506 jor am mitwoch nach Mat.

Albrecht Dürer.

Dem . . .[3]) weisen her Wilbolt Pirkhamer zu Nürnberg meinem gunstigen Herrn.

---

nns heute noch in dem Compositum ahstentern, sich ahstentern erhalten, bedentet sich aharheiten und wird hier aufserdem leicht aus dem ital. stentare erklärt.

[1]) Husseck weifs ich nicht zu denten.

[2]) Waagen meint, mit Hinweis auf den Brief vom 8. Septemher, Stuhe sei hier für Stuhenmagd gehrancht. Dürer sagt dort nämlich, nachdem er eine Reihe von Personen aufgezählt welche Pirkheimer grüfsen solle 'wnd danckt ewer Sthnben 'daz mich grüst hatt sprecht sy sey ein vnflott.' Nach diesen Worten malt er eine abschenlige Frauenfratze, Brusthild mit carrikirter offener Brnst hin, nnd fährt fort 'Ich hah Ír olpawmen Holtz lassen fürn von Fenedich gen awgspnrg do las 'ichs liegen woll 10 Zentner schwer nnd sprecht sy hah sein nit wollen erwarten 'pertzo el sputzo.'

Stuhe hedeutet aber meiner Kenntnifs nach nirgends Stnhenmagd. Ich hatte zuerst gedacht, nach der Analogie von Bnrsche nnd Frauenzimmer, wo der Begriff des Ranmes sich in den der Person umwandelt, könnte hier von Pirkheimers Badstubengesellschaft, die sich clubartig zn versammeln pflegte, die Rede sein, die im allgemeinen Dürern grüfsen, d. h. ihm einen schlechten Witz durch Pirkheimer sagen liefs, den Dürer so erwiederte. Allein anch hierfür finde ich keine Belege. Wahrscheinlich hatte Pirkheimer einfach geschriehen, seine Stuhe lasse Dürern grüfsen, d h. er möge hald wiederkommen, geradeso wie dieser schreiht, sein französischer Mantel lasse Pirkheimer grüfsen, d. h. Pirkheimer habe keinen so schönen. Da aher Pirkheimers Stnhe der Ort war wo dieser seine Briefe schrieh und seine Gedanken hegte, nnd da Dürer durch andere, gleichfalls ironisch scherzhafte Stellen seiner Briefe, sich über die Qualität dieser Gedanken deutlich genng ausspricht, so erklärt sich die Fratze und das Wort 'Unflott' natürlich genug. Die Sendung des ölhaumenen Holtzes (zum Einheitzen), ist gleichfalls nur ein Scherz. Pertzo el sputzo scheint per cio è'l spnzzo, zu deutsch: darum stinkts auch so, zu hedeuten. Gerade des Ausdrucks 'stinken' hedient sich Dürer aher andernorts um Pirkheimer vor sich selher zn charakterisiren.

[3]) 'erharn' vermnthet Waagen wohl mit Recht.

In Betreff der pag. 43 geäufserten Vermuthung, Raphael habe aufser den 50 Ducaten monatlich noch ein weiteres empfangen, darf ich jetzt aus den übrigen, in Major Kühlens Besitz befindlichen Quittungen von Raphaels eigner Hand, eine fernere mittheilen.

Ferdinandus ponzettus archidiaconus surrentinus camere apostolice presidens Sanctissimi domini nostri pape generalis thesaurarius.

Vobis domino augustino chisio et socijs pecuniarum alumnorum sancte crociate depositarijs Salutem in domino. Auctoritate nostri thesauriatus officij vobis tenore presentium commictimus et mandamus / Quatenus de dictis pecunijs penes vos existentibus / Soluatis ducatos triginta de auro de camera excellenti pictorj magistro Raphaelj de urbino per coloribus et alijs rebus necessarijs in depinpendo cubicula signature palatij sanctissimi dominj nostri, sicut adparet per cedulam manu domini D. de maximis et nobis exhibitam. Quos sic solutos in nostris computis admictemus. Datum Rome in camera apostolica die tercia mensis januarij annj. 1516. pontificatus uero Sanctissimi dominj nostrj Leonis pape X. anno III.

duc. xxx de camera

L. S. Visa Philippus camere apostolice. . . .

Jo raphaello de giouani santi dipintore ho receuto li duch. xxx. ut supra e sonno pè cholori.

Lib. xii. expensorum.

Wir ersehen hieraus dafs Raphael Farben und was er sonst zum Malen brauchte, besonders liquidirte. Wahrscheinlich wurde er mit der Bezahlung der jungen Leute welche, wie angenommen wird, in späterer Zeit das meiste an diesen Werken thaten, ähnlich gehalten. Ganz neu jedoch ist was wir über den Namen der päbst-

lichen Gemächer hier empfangen. Es war bisher als ausgemacht angenommen, daſs nur derjenige Raum in welchem sich die Schule von Athen und die Disputa befinden, den Namen camera della segnatura führte, im Vorzug zu den übrigen, welche im allgemeinen le stanze heiſsen. Hier nun sehen wir daſs alle diese Räume mit cubicula signature bezeichnet werden. An sich ist dies allerdings ohne Belang, ja vielleicht völlig gleichgültig, aber ich glaube, in Rom, wo noch dieser und jener für dergleichen Sinn hat, wird die Neuigkeit Interesse erregen.

Ich bemerke noch daſs Jahreszahl und Pontificatszahl dieser Urkunde stimmen, obgleich man, wie auf p. 41, anno quarto erwarten sollte. Leo wurde erst im März 1513 gewählt. — Noch zwei Verbesserungen zu pag. 42: Statt 'Quinctilio' ist zu lesen 'Vincentio' und pag. 41 statt 'aglano' 'aquilano'. Es steht da: 'anqlano' mit einem Punkt über dem q, der auf der photographischen Copie der Urkunde verschwunden war. Dieser Johannes Aquilano ist der bekannte Giovanbatista d'Aquila für den Raphael einen Palast baute.

Dies möchte ich hier noch aussprechen. Bedenken wir daſs es Major Kühlen gelungen ist zwölf Autographen Raphaels zusammenzubringen, lauter wichtige, unbekannte Stücke, heute erst zum Vorschein kommend nachdem nun schon ein Jahrhundert lang solchen Reliquien eifrig nachgespürt wird, so darf man die Hoffnung hegen, es werde auch von andern Meistern dergleichen gefunden werden. Es lohnt sich deshalb, immer wieder von neuem nachzusuchen, und man soll sich nicht darauf verlassen daſs frühere Forscher bestimmte Archive bereits ausgebeutet.

LYON.

PRAG.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. IX. X. September. October. 1865.

Die in Wien erscheinenden 'Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst' enthielten in No. 23 und 24 des dritten Jahrganges folgenden Aufsatz:

MICHELANGELO'S STATUEN DER MEDICAEER

VON C. SCHNAASE.

In Herman Grimm's geistvollem 'Leben Michelangelo's' ist, wie die Leser dieses Blattes mindestens durch die Anzeige No. 3 des v. J. wissen, die Ansicht aufgestellt, dafs die berühmten Statuen des Giuliano und Lorenzo zu Florenz ihre bisherige Benennung mit Unrecht und nur durch eine Verwechselung Vasari's führten und das angebliche Bild des Lorenzo vielmehr den Giuliano darstelle und umgekehrt. Der Verfasser gelangt zu dieser Ansicht nicht etwa durch neu entdeckte Inschriften oder Urkunden, sondern aus innern Gründen. Die beiden Gestalten, wie sie Michelangelo geschaffen, bilden (dies ungefähr ist sein Gedankengang) einen entschiedenen, pikanten Gegensatz. Sie sind beide sitzend und in der Tracht spätrömischer Feldherren dargestellt, aber der eine mit aufrecht gehaltenem Oberkörper, frei umherblickend, in leichter, zum raschen Aufstehen geeigneter Haltung, durchaus rüstig, kühn, jugendkräftig; der andere dagegen ruhig nachsinnend, mit etwas gesenktem, durch den linken Arm gestütztem Haupte, mit dem Zeigefinger leicht den Mund berührend, die Beine ein wenig gekreuzt, durchaus in sich beschäftigt. Zu allen Zeiten hat man dies Bild des Nachdenkens bewundert, es geradezu den Gedanken, 'il pensiero', genannt, während jener andere offene, lebensvolle Jüngling vielleicht noch bewundernswerther ist. Diesen hat man bisher für Giuliano, Herzog von Nemours, jenen für seinen Neffen Lorenzo, Herzog von Urbino gehalten, allein offenbar, so bemerkt Hr. Grimm, im Wider-

spruche mit ihren Characteren. Denn gerade Lorenzo war der kühne, hochstrebende Jüngling, der mutbig und hoffnungsvoll in das Leben hineingriff, sein Blick war auf Königskronen gericbtet, seine Eroberungen hatten schon begonnen. Wie sollte Michelangelo dazu gekommen sein, ihm jene unthätige, ruhig nachsinnende Haltung zu geben? Vortrefflich aber pafste dieselbe auf Giuliano, der, wenn ihn auch die Verhältnisse seiner Familie zuweilen zu kriegerischem Auftreten zwangen, an sich eine friedliche Natur war, milde, ein Freund der Wissenschaften, aber dabei stets kränkelnd, den Keim des Todes in sich füblend, von trüben Gedanken erfüllt, sogar, wie ein von ihm hinterlassenes Sonett erkennen läfst, von Gedanken des Selbstmordes. Nur ihn konnte daher Michelangelo unter der Gestalt des Nachdenkenden, nur Lorenzo unter der des Kriegerischen gemeint haben. Dies erscheint dann unserm Biographen Michelangelo's so schlagend, dafs er es sofort als eine Thatsache betrachtet, neben welcher die bisberige entgegengesetzte Bezeicbnung nur als ein, etwa durch Verwechselung Vasari's entstandener Irrthum erscbeinen kann. Und wie denn eine feste Ueberzeugung leicht ansteckend wirkt, zumal, wenn sie mit der liebenswürdigen Wärme und Zuversicht, die dem Buche eigen ist, vorgetragen wird, so hat sicb auch diese den meisten Lesern mitgetheilt und selbst die Billigung bedeutender Kunsthistoriker erhalten.

Dennoch möchte die ältere Meinung den Vorzug verdienen, und jedenfalls darf sie auf eine strenge kritische Prüfung Anspruch machen. Wir können Hrn. Grimm sehr dankbar sein, dafs er, statt sich wie die meisten Beschauer mit dem blofsen Augenschein der Statuen zu begnügen, tiefer in die Intentionen des Meisters einzudringen sucht und deshalb auf eine Vergleichung der bistoriscben Cbaractere mit ihrer Abbildern eingeht. Allein das Nächste, worauf es kunstgeschichtlicb aukommt, ist denn doch nicht dieses innere, poetische Verhältnifs, sondern die nücbterne, äufserliche Thatsache, wie Micbelangelo selbst jene beiden Statuen bezeichnet, für wen er jede derselben ausgegeben hat. Und daraus ergibt sich dann sofort, dafs es auf seine eigenen Aeufserungen, also, da schriftlicbe nicbt vorliegen, auf die mündlicben und thatsächlichen, mithin auf die Zeugnisse der Zeitgenossen über dieselben ankommt, und nur in Ermangelung oder nach Widerlegung derselben Raum für Vermuthungen, die wir aus jenen geistigen Verhältnissen schöpfen können, übrig bleibt.

Von diesen Zeugnissen berührt Hr. Grimm nur das des Vasari, der allerdings der ausführlichste und ausdrücklichste Zeuge ist, aber auch dies nur, um es ohne Weiteres durch die Annahme einer Verwechselung zu beseitigen. Nun fällt es mir nicht ein, für Vasari's Zuverlässigkeit im Allgemeinen eine Lanze einzulegen; jedermann weifs, dafs ihm unzählige Irrthümer nachgewiesen sind. Aber es gibt doch Fälle, wo nach seinen persönlichen Verhältnissen ein Irrthum kaum denkbar ist, und zu diesen gehört der vorliegende. Gerade in dem Jahre, wo Vasari als Zeichnenschüler in Michelangelo's Werkstatt eintrat, im Jahre 1524 hatte dieser, wie seine Quittung beweist, acht Monate an den 'Figuren für die Gräber der Sakristei von S. Lorenzo' gearbeitet. Es waren dies, wie vollständig erwiesen ist und wie auch Hr. Grimm annimmt, aufser der nur eben begonnenen, auch jetzt noch unvollendeten Madonna, jene Statuen der beiden Medicäer, und sie mufsten, da der Bau der Sakristei noch sehr zurück, noch nicht einmal überwölbt war, sich in der Werkstätte befinden. Sie waren also die ersten Werke des grofsen Meisters, welche der junge Vasari nun täglich sah nach denen er vielleicht zeichnete, und deren Namen er jedenfalls nennen hörte. Er war freilich erst ein zwölfjähriger, aber ein künstlerisch begabter und höchst eifriger Knabe, dessen Geist damals noch nicht wie später durch eine beispiellose Vielgeschäftigkeit zerstreut war, und dem sich jene ersten Eindrücke tief eingeprägt haben müssen. Auch gibt er selbst einen Beweis davon, indem er des ursprünglichen Planes erwähnt, nach welchem die Sakristei vier Grabmäler enthalten sollte, der später aufgegeben und von Allen vergessen war, aber durch die in Mariette's Besitz gelangte Originalzeichnung erwiesen ist. Dies frühe Verhältnifs Vasari's zu Michelangelo dauerte nun zwar nicht lange; schon 1525 übergab dieser, da er nach Rom berufen wurde, ihn dem Andrea del Sarto, und 1527 verliefs Vasari selbst Florenz und kehrte dahin erst im December 1535 bleibend zurück, wo Michelangelo inzwischen nach dem Tode Clemens VII (1534) die zwar fast, aber nicht völlig vollendeten Arbeiten an der Sakristei abgebrochen hatte. Er fand den grofsen Meister, der vor Kurzem dem Rufe Paul's III. nach Rom gefolgt war, nicht anwesend; dagegen war es, wie er erzählt, eines seiner ersten Geschäfte, sich in die neue Sakristei zu begeben, um dort die Statuen 'mit grofsem Fleifse' zu studiren. Hatte er nun auch wirklich die Namen der

beiden Hauptgestalten vergessen oder verwechselt, so war die Zeit, wo Michelangelo daran gearbeitet und die Arbeit in dem Zustande relativer Vollendung verlassen hatte, so nahe, dafs alle die Künstler und andern Personen, mit denen Vasari darüber sprach, davon unterrichtet sein mufsten, und seine etwaigen Irrthümer berichtigt haben würden.

Ich will nicht weiter auf die Hergänge eingehen, welche Vasari bei seiner fortdauernden Verbindung mit den Medicäern in neue Beziehungen zu dieser Grabkapelle brachten. Es kommt nicht darauf an. Denn wenn man ihm auch persönlich allen Glauben versagen wollte, so gewinnen doch die Angaben, welche er über diese Statuen in seinem grofsen biographischen Werke drucken liefs, durch die Umstände eine weit über das Mafs eines persönlichen Zeugnisses hinausgehende Kraft. Bekanntlich besorgte er selbst von diesem Werke zwei Ausgaben, die erste 1550, noch bei Michelangelo's Leben, die zweite achtzehn Jahre später, 1568, wo dieser bereits seit vier Jahren verstorben war. In beiden ist eine Biographie Michelangelo's enthalten, und wenn die der zweiten Ausgabe übrigens bedeutend verändert und vermehrt ist, so sind doch die Stellen, welche die Sakristei von S. Lorenzo betreffen und die Statuen der beiden Herzöge in der jetzt bestrittenen Weise bezeichnen, ganz unverändert geblieben und stehen schon in der ersten Ausgabe, wie in der zweiten. Die erste Ausgabe sandte nun Vasari sofort an Michelangelo nach Rom, welcher ihm dafür in einem Sonette dankte. Nun wird man freilich aus dieser dichterischen Antwort nicht schliefsen, dafs Michelangelo das mehrbändige Werk gewissenhaft durchgelesen habe; aber dafs er von seiner eigenen Biographie nicht Notiz genommen haben sollte, ist doch sehr unwahrscheinlich, und dann müfste jene grobe Verwechselung der beiden Statuen ihm nothwendig aufgefallen sein und ihn zu einer Berichtigung veranlafst haben. Aber selbst angenommen, dafs Michelangelo aus Bequemlichkeit oder Grundsatz diese Biographie keines Blickes gewürdigt hätte, würde dennoch diese Verwechselung zu seiner Kenntnifs gekommen sein. In seiner Umgebung befand sich damals Ascanio Condivi, ein unbedeutender Maler, der seit Jahren mit dem Gedanken umging, eine Lebensgeschichte des grofseu Meisters zu schreiben, und der deshalb, wie er das Alles in der Vorrede derselben erzählt, bemüht war, mit Geschicklichkeit und langer Geduld 'aus

dem lebenden Orakel' seines Meisters bestimmte Nachrichten 'hervorzuholen'. Dafs Vasari's Biographie ihm zuvorkam, war ihm, wie er ebenfalls, wenn auch ohne Nennung des Namens eingesteht, sehr unbequem, und er beschleunigte nun, angeblich um die Irrthümer und Auslassungen derselben zu berichtigen, die Vollendung der seinigen, so dafs sie schon drei Jahre nachher, 1553, erschien. Es ergiebt sich schon hieraus, dafs er die Arbeit seines Vorgängers nicht ungelesen lassen durfte, besonders aber mufste sie ihm gelegen kommen, um durch Erzählung oder Vorlesung zweifelhafter Punkte den alten Meister zu eigenen Aeufserungen zu bewegen. Dabei würde er dann jene berühmten Werke, wenn sich Vasari dabei einen Irrthum zu Schulden kommen lassen, nicht übergangen und diesen Irrthum nachher in seinem Buche kräftig gerügt haben. Nichts von alledem. Condivi hält sich nur bei den vier allegorischen Figuren der Sakristei etwas länger auf, versichert dann zwar von unseren herzoglichen Statuen, dafs sie mehr göttlich als menschlich seien, gibt sich aber nicht einmal die Mühe, 'diejenigen, für welche die Gräber gemacht wurden' namentlich zu nennen. Er hatte also auf Vasari's Bericht nichts zu entgegnen.

Aber lassen wir selbst Michelangelo uud Condivi aus dem Spiele, so mufsten im Jahre 1550 in Florenz noch unzählige Personen leben, welche mittel- oder unmittelbar davon unterrichtet waren, wie jener die Statuen bezeichnet hatte. Man denke an die Künstler, welche die Arbeit des berühmten Meisters eifrig beobachteten, die persönlichen Freunde desselben, von denen wir sogar Briefe über sein Schaffen in der Kapelle besitzen, die Mitglieder, Beamten und Verehrer des Hauses Medici und vor Allem an die Canonici und Diener der Kirche S. Lorenzo, welche diesem Hause ihre Ehren und Würden und die glänzende, ihnen zum Stolz gereichende Ausstattung ihrer Kirche verdankten und sich als Wächter derselben betrachten mufsten. Man vergesse nicht, dafs es sich hier nicht um vereinzelte, an gleichgiltigem Orte aufgestellte Standbilder handelt, sondern um Gräber, in welchen die Ueberreste jener Fürsten ruhten. Giuliano (gest. 1516) und Lorenzo (gest. 1519) waren nicht sofort in der neuen Sakristei, die erst nach dem Tode des letzteren beschlossen und angefangen wurde, aber doch, wie die ausführlichen Berichte über die Begräbnifsfeier ergeben, in der Kirche S. Lorenzo, wahrscheinlich in der alten Sakristei beigesetzt, wo schon

so manche ältere Familienglieder, wie sogar und zwar bis 1559 Lorenzo magnifico und sein Bruder Giuliano in provisorischen Gräbern ruhten. Wann ihre Ueberreste von da in die Gräber der neuen Sakristei translocirt wurden, ist mir nicht bekannt, wahrscheinlich geschah es aber bald nach 1524, wo das Gebäude im Wesentlichen vollendet wurde. Jedenfalls war es im Jahre 1536 geschehen, da Herzog Alexander, der in diesem Jahre durch seinen Vetter Lorenzino de' Medici ermordet wurde, seine Grabstätte, wie selbst das amtliche Kirchenbuch bezeugt, in der neuen Sakristei und in dem Grabe erhielt, worin die Gebeine seines Vaters, eben jenes vorerwähnten Herzogs Lorenzo, bereits ruhten.

Eine Unsicherheit über die Grabstätten oder über die für jede derselben bestimmte Statue ist nach allen diesen Hergängen und bei Michelangelo's lange fortgesetzter eigener Thätigkeit in der Sakristei völlig undenkbar, und wenn Vasari in seinem Werke bei diesem die regierende Familie und den Ruhm von Florenz so nahe berührenden Gegenstande gegen die allgemein anerkannte Wahrheit verstofsen hätte, so würde er einen Sturm von Berichtigungen hervorgerufen haben, der jedenfalls in der zweiten Ausgabe eine Aenderung zur Folge gehabt haben würde. Wir können also wohl sagen, dafs wir das Zeugnifs aller davon unterrichteten Zeitgenossen, Michelangelo nicht ausgeschlossen, für die Richtigkeit jener Tradition besitzen. Kaum wird irgend eine Thatsache besser verbürgt sein können; selbst ein Gegenbeweis ist kaum möglich. Von Hypothesen kann natürlich noch weniger die Rede sein.

Käme es blofs darauf an, die hergebrachte Benennung der Statuen zu schützen, so könnte ich hier schliefsen. Allein damit würde weder Michelangelo noch Hrn. Grimm ihr volles Recht gewährt. Vielmehr kommen wir nun erst auf die interessantere, künstlerische Frage, was Michelangelo bei jener Auffassung der beiden Gestalten gedacht und wie er sich dabei zu den wirklichen Characteren jener Prinzen verhalten habe. Denn wären diese Charactere und der Ausdruck der beiden Statuen wirklich so, wie Hr. Grimm sie schildert, so müfste man höchst begierig sein, die Reflexionen zu ergründen, durch welche Michelangelo zu dieser auffallenden, anscheinend der Wahrheit widersprechenden Vertheilung der Rollen bestimmt sein konnte.

So völlig kann ich nun aber mit jenen Schilderungen nicht

übereinstimmen. Giuliano war allerdings kränklich und zarter Constitution und trotz einiger Feldzüge und seiner Würde als Generalissimus der päpstlichen Truppen gewifs nicht gerade zum Soldaten berufen. Aber er wufste sich doch in ein bewegtes Geschäftsleben zu finden; es fehlte ihm weder an Muth noch an diplomatischer Gewandtheit, und wenn Leo X., wie Guicciardini behauptet, daran dachte, ihm die Krone von Neapel zu verschaffen, so mufs er doch auch etwas von Herrschereigenschaften gehabt haben. Jedenfalls war er nicht ein trüber Schwächling, der von der 'Sehnsucht nach Ruhe und einer seltsamen Hoffnungslosigkeit' niedergedrückt wurde, sondern eine offene, empfängliche, liebenswürdige, gesellige Natur, ein Freund der Wissenschaften und besonders der Dichtkunst, die er selbst eifrig und nicht ohne Erfolg übte. Am Hofe zu Urbino, wo er während seiner Verbannung lange einen Aufenthalt fand, war er auf den geistreichen Ton, der dort herrschte, so sehr eingegangen, dafs Castiglione im 'Corteggiano' und Bembo in seiner Schrift über die Vulgärsprache ('le prose') ihn als einen der hervorragenden Theilnehmer ihrer Dialoge einführten. Dabei war er freigebig, prachtliebend, gütig und leutselig; man rühmte, dafs er nach dem Beispiele seines Vaters und Grofsvaters der Gönner der Gelehrten sei. In seinem Palast in Rom hatte er ein Theater, in Florenz verschmähte er nicht, Mitglied einer Künstlergesellschaft 'zur Maurerkelle' zu werden, die sich, wie neben andern Schriftstellern Vasari im Leben des Rustici erzählt, von Zeit zu Zeit zu Mummereien und scherzhaften Darstellungen ziemlich derber Art versammelte. Daher war er denn auch überall und bei Allen beliebt, wurde — in Rom wie in Florenz — gern empfangen und schmerzlich vermifst. Bei seinem Tode wurde er von Alt und Jung, von allen Ständen, selbst von den Feinden der Medicäer betrauert; man meinte, wie ein Zeitgenosse sich ausdrückt, niemals vollendetere Freundlichkeit und Sittenanmuth ('la più finita humanità') gesehen zu haben.

Nähere Auskunft über seine Stimmung müfsten seine zahlreichen Gedichte geben, von denen aber nur wenige gedruckt sind. In Florenz existiren zwei handschriftliche Sammlungen, eine kleinere in der Laurentianischen Bibliothek, eine gröfsere in der Strozziana, diese vielleicht von ihm selbst oder in seinem Auftrage geschrieben, da die einzelnen Gedichte, von seinem siebenzehnten Jahre begin-

nend, meistens mit der Angabe des Ortes und Tages ihrer Entstehung versehen sind. Crescimbeni, der diesen Codex durchsah, versichert, dafs die Gedichte in Form und Inhalt sehr mannichfaltig, bald ernst, bald scherzhaft, bald satirisch, alle aber von feinem Geiste und gutem Geschmack seien. Dies bestätigen denn auch die wenigen publizirten Sonette, das eine von Crescimbeni, ein anderes bei Roscoe, ein drittes an mehreren Orten, unter anderm in Pignotti's Geschichte von Toscana. Wenn er sich dann nun auch ein Mal wie es in diesem letzten, von Hrn. Grimm theilweise in Uebersetzung mitgetheilten Sonette geschieht, mit dem Selbstmorde beschäftigt und eine Art Rechtfertigung desselben versucht, so ist dies wenigstens nicht die „einzige“ auf uns gekommene Aeufserung dieses Geistes, und man hat keine Ursache, es für etwas Andres als ein Spiel der dichterischen Phantasie, höchstens eine vorübergehende Stimmung zu halten. Seine Krankheit nahm erst in den letzten Monaten eine schlimme Wendung. Im Januar 1515 ging er nach Paris, um sich mit Filiberta von Savoyen zu vermählen, die nach Bericht eines Zeitgenossen zwar nicht schön, aber liebenswürdig und frommen Sinnes war. Dafs diese Ehe eine glückliche war, darf man daraus schliefsen, dafs Ariost an die Wittwe eine umfangreiche Kanzone richtete, in der er ihren Gemahl ihr erscheinen, und sie mit der Hinweisung auf gemeinsame himmlische Freuden über die Zerstörung ihres, mit den wärmsten Farben geschilderten häuslichen Glückes trösten läfst. Er würde dies nicht gewagt haben, wenn das Verhältnifs nicht als ein sehr inniges bekannt war. Im Juni empfing Giuliano in Rom Fahne und Feldherrnstab aus den Händen des Papstes und trat demnächst den Oberbefehl des Heeres an. Hier erst, im Felde überfiel ihn das Fieber, welches ihn nicht wieder verliefs. Er mufste nach Florenz zurückkehren, lag hier längere Zeit krank, und liefs sich endlich, im Vorgefühl des nahen Todes, in die Badia von Fiesole bringen, wo er im März 1516 starb.

Eben so wenig wie Giuliano als kopfhängerischen Schwächling darf man sich Lorenzo so geradehin nur als den kühnen, jugendlichen Kriegshelden vorstellen. Sein kurzes Leben war wechselvoll; seine Kindheit und frühere Jugend brachte er traurig zu, in der Verbannung von Florenz, unter der Leitung seiner ehrgeizigen und durch den Verlust von Ehren und Gütern verbitterten Mutter, während sein Vater Piero sich in den politischen und kriegerischen

Wirren der Zeit fruchtlos herumtummelte und endlich (1504) im Garigliano ertrank. Erst als sein Oheim, Leo X., den päpstlichen Stuhl bestieg, und die Medici ihre alte Stellung in Florenz wieder einnahmen (1512), ging sein Glücksstern auf und erreichte durch den Tod Giuliano's seinen Höhepunkt. Die ehrgeizigen Pläne des Hauses ruhten nun auf ihm allein, die Gunst des Papstes überhäufte ihn mit Würden und Gütern und die Hand einer dem königlichen Hause Frankreichs verwandten Prinzessin, die ihm nebst königlicher Mitgift zu Theil wurde, steigerte seine Ansprüche. Er hegte in der That die kühnsten Gedanken und zeigte deutlich, dafs er bei Durchführung derselben sich nicht durch ängstliche Rücksicht auf die Rechte Anderer zurück halten lassen werde. Macchiavell wufste, was er that, indem er ihm seinen 'Principe' dedicirte. An kriegerischem Muthe fehlte es ihm nicht; es ist richtig, dafs er sich gegen den Rath seiner Offiziere einmal den feindlichen Kugeln zu sehr aussetzte und eine bedenkliche Wunde davontrug. Aber sein Feldherrntalent wird von allen Zeitgenossen bezweifelt, grofse Waffenerfolge hatte er nicht, und neben den Kriegsthaten beschäftigten ihn immer Intriguen ziemlich zweideutiger Art. Während er gegen den König von Frankreich im Felde lag, versicherte er demselben brieflich seine Treue und Ehrerbietung; den Gascognern, die er als Miethstruppen in seinem Heere hatte, schickte sein Gegner, der Herzog von Urbino, aufgefangene Briefe von ihm, in welchen er zu ihrem Nachtheile sprach. Mit seinen Condottieren war er meistens gespannt, sie dachten, wie Guicciardini sagt, an Caesar Borgia und fürchteten ähnliche Hinterlist, wie dieser sie geübt hatte. Am wenigsten pafste er zu den Florentinern; er war anmafsend, habgierig und geizig, er lebte einsam und zog sich von dem Umgange mit angesehenen Familien zurück, weil ihm der Ton bürgerlicher Gleichheit, den seine Vorfahren trotz ihrer faktischen Herrschaft beibehalten hatten, nicht zusagte. Man betrachtete ihn mit dem Verdachte feindlicher Absichten gegen die städtische Freiheit. Selbst Scipio Ammirato, ein von den Medicäern abhängiger Schriftsteller, der ihn zu vertheidigen sucht, gesteht ein, dafs er nicht das Wesen eines Florentiner Bürgers, sondern das eines fremden Tyrannen oder Lehnsherrn ('Signore o Barone') gehabt habe. Er war daher auch im höchsten Grade unbeliebt, und sein Tod, obgleich er bei seiner Jugend und dem wenige Tage vorher bei der Geburt einer

Tochter erfolgten Tod seiner Gemahlin eher einen Eindruck des Mitleids machen konnte, kostete seine Mitbürger keine Thräne, erweckte vielmehr, wie man meinte, geheime Freude.

Diese Auffassung beider Charactere ergibt sich aus den Thatsachen ihres Lebens und ist bei den Geschichtsschreibern, von den gleichzeitigen an bis auf Muratori und Roscoe, so sehr vorherrschend, daſs man sie auch bei Michelangelo voraussetzen und darauf hin die Erklärung der beiden Statuen in ihrer hergebrachten Bezeichnung versuchen darf.

Bei der des Giuliano hat das, wenn man sie mit unbefangenem Auge betrachtet, keine Schwierigkeit. Hr. Grimm nimmt an, daſs diese Gestalt 'dasitze, wie ein Feldherr auf der Höhe eines Hügels, von dem herab er seine kämpfenden Soldaten beobachtet und den Lärm der Schlacht vernimmt'. Allein ein Feldherr in solcher Lage kann nicht wohl anders als in voller ernster Rüstung gedacht werden, während hier das unbedeckte Haupt und die ungewöhnlich weit ausgeschnittene Oeffnung des Brustharnisches auf friedliche, vertrauensvolle Zustände deuten, wo die Imperatorentracht, welche Giuliano vermöge seines Amtes zukam, mehr zur Zierde als zum Schutze dient. Umherblickend, zur Seite gewendet ist dieses edle, geistreiche, in den Gesichtszügen etwas an den belvederischen Apoll erinnernde Haupt allerdings; aber warum sollen es kämpfende Soldaten und Schlachtenlärm sein, nach denen es sich umsieht, warum nicht ebenso gut freundlich empfangene Gäste in ihrem anregenden Wechselgespräch?

Betrachtet man Miene und Haltung näher, so kann man in der That nichts Kriegerisches entdecken. Es ist Giuliano, der Bürgerfreund, der Fürst nach dem Vorbilde seiner Väter und nach dem Geschmacke der Florentiner, der gesellige, zugängliche, für leichte Rede und toskanischen Witz empfängliche. Es ist auch kein Zug, der dem widerspricht. Selbst das Körperliche der Gestalt stimmt, so viel wir ermessen können, mit der Erscheinung Giuliano's überein. Er war, zufolge der handschriftlichen Schilderung eines Gleichzeitigen*), groſs, mit kräftigem, etwas nach vorn gerichtetem Halse, langen Armen, blauen Augen, mit einer gewissen Würde, nicht blos

*) In Moreni, 'Continuazione delle memorie istoriche di S. Lorenzo'. Fir. 1861. I, 213.

im Gange, sondern auch im Sprechen; Alles Züge, die wir hier wiederfinden. Rafael hatte, wie Vasari erzählt, von beiden Prinzen, Giuliano und Lorenzo, Portraits gemalt, die leider verloren scheinen; indessen hat sich von dem des Giuliano in der Florentiner Galerie eine Copie, wie man früher annahm, von Vasari, wahrscheinlicher von Alessandro Allori erhalten, von der Pasavant auf Tafel VII seines Werkes über Rafael einen Stich mittheilt. Der Kopf unterscheidet sich von dem der Statue allerdings dadurch, daſs er dort bärtig ist, hier nicht. Allein das kann entweder darin seinen Grund haben, daſs Giuliano nach der Zeit, als Rafael ihn malte, seine Gewohnheit geändert hatte, oder auch darin, daſs Michelangelo den Bart seinen Zwecken nicht entsprechend fand und daher fortlieſs. Es ist interessant, eine Aeuſserung Michelangelo's zu betrachten, welche Niccolo Martelli, ein bekannter, ihm befreundeter Schriftsteller, in einem Briefe an einen Dritten, dessen Nachweisung ich Hrn. Grimm verdanke, erzählt. Es handelte sich gerade um unsere Statuen und daſs er dabei, statt sich ängstlich an die Natur zu binden, ihnen die Verhältnisse und Zierde gegeben habe, welche den Dargestellten am meisten zum Ruhme gereiche. Denn, habe er hinzugefügt, nach tausend Jahren könne doch Niemand sagen, daſs es anders gewesen. Das Fortlassen des Bartes, der allerdings der Auffassung glänzender, jugendlicher Liebenswürdigkeit, die er beabsichtigte, nicht ganz entsprach, war offenbar eine sehr bescheidene Ausübung dieses nach michelangelesker Weise etwas stark ausgesprochenen Künstlerrechtes der Idealisirung. Im Uebrigen aber stimmen die Formen jener Kopie nach Rafael, die Bildung der Nase, des Auges und ganz besonders des Halses so genau mit der Natur überein, daſs man an der Identität der Person kaum zweifeln kann und gerade durch diese Vergleichung die Schönheit in Michelangelo's groſsartig idealer Auffassung recht genieſsen lernt.

Bei der Statue des Lorenzo liegt freilich die Erklärung nicht so zu Tage, und schon Viele haben die Frage aufgeworfen, wie der Künstler dazu gekommen, gerade diesen unruhigen, gewaltsamen Character zu einem solchen Musterbilde tiefen Nachsinnens zu gestalten. Die Meisten beruhigen sich dann freilich dabei, daſs Michelangelo's Intentionen oft, z. B. schon bei den allegorischen Figuren dieser Gräber, dunkel seien, oder dabei, daſs das Resultat ein so schönes sei. Der Canonicus Moreni in seiner ausführlichen Beschrei-

bung der medicäischen Grabkapellen (1813) ist so scharfsichtig, in der Statue den Ausdruck des Hochmüthigen, Gewaltsamen, Verächtlichen und endlich der Regierungssorgen zu entdecken und sie so mit dem Character Lorenzo's in Einklang zu bringen. Ein anderer neuer Italiener, Nicolini, hält dafür, dafs Michelangelo die Gewissensbisse habe darstellen wollen, denen der Tyrann angesichts des Grabes nicht entgehen könne. Er glaubt sie auf der Stirn der Statue zu lesen. Indessen Gewissensbisse angesichts des Grabes sind nicht ruhige Gedanken, sondern erzeugen Bufse oder Verzweiflung, und von beiden ist hier keine Spur. Allein eben so wenig kann ich Hrn. Grimm beistimmen, der in dieser Statue 'das Auseinanderfliefsen, das Versinken in ein unbestimmtes Gefühl' und somit einen Menschen erkennt, 'für den der Tod eine Erlösung nach langem traurigen Kränkeln war.' Man betrachte nur die ganze Haltung, die fast trotzig aufgestemmte rechte Hand, das weitgeöffnete, nach aufsen gerichtete Auge, den den Mund berührenden Zeigefinger, dann aber auch die Tracht, die vollständige, ernste, kampfbereite Rüstung, das schon mit dem Helme bedeckte Haupt. Das ist fürwahr kein müfsiges Grübeln, kein weichliches Auseinanderfliefsen, sondern die scharfe, energische Concentration der Seele auf einen bestimmten Gegenstand, die Ueberlegung, die der That unmittelbar vorhergeht, vielleicht selbst das beobachtende Erwarten des rechten Moments. Solche psychologischen Deutungen haben immer etwas Subjectives, und ich darf daher auch für die meinige nicht auf die allgemeine Zustimmung rechnen. Aber sie kann, glaube ich, ihren Platz neben den andern wohl behaupten und gewährt dann den Vortheil einer befriedigenden Erklärung sowohl des Verhältnisses beider Statuen zu einander, als der Intentionen des Künstlers. Jedermann weifs und Grimm's Biographie macht es höchst anschaulich, wie sehr Michelangelo trotz der Dankbarkeit, die er dem medicäischen Hause schuldete, florentinischer Republikaner war, und die bekannten bittern Verse, mit welchen er die harmlos schmeichelhaften eines gewissen Strozzi auf die am Grabe Giuliano's befindliche Figur der 'Nacht' beantwortete, geben den prägnanten Beweis, wie sich dies Gefühl in seine künstlerischen Anschauungen mischte. Seine 'Nacht' will schlafen, will nicht geweckt sein, 'so lang' das Uebel und die Schande währt', d. h. so lange die jetzigen, die Herstellung der Medicäer bezwecken-

den Zustände anhalten. Als er die beiden Portraitstatuen arbeitete, im Jahre 1524, war er noch nicht so gereizt; aber dennoch geht er auch hier von seinem patriotischen Standpunkte aus, nur dafs er damit die Gerechtigkeit gegen die Verdienste des medicäischen Hauses und die künstlerische Pflicht idealer Verherrlichung seiner Helden zu verbinden weifs.

Wie Giuliano ihm hauptsächlich als der Bürgerfreund erscheint, der ohne schützende Wehr freundlich und heiter mit seinen Florentinern verkehrt, so stellt sich ihm Lorenzo als der verschlossene, der Stadt entfremdete Fürst dar, der in seiner Zurückgezogenheit ehrgeizige Pläne durchdenkt, zu deren kriegerischer Ausführung er schon gerüstet ist. Aber doch war er ein Medicäer, der den geistigen Adel seines Geschlechts an sich trägt, und zum Glück für Florenz sind seine Gedanken nicht zur That geworden; die flüchtige Zeit, nicht Tag und Nacht, sondern nur die kurzen Dämmerungsstunden waren ihm zugestanden. Das Verbrechen ist ihm erspart, das Hochstrebende, Energische des Gedankens geblieben. So ziemt es der Kunst ihn der Erinnerung zu überliefern.

Man sieht, dafs sich auf diese Art eine etwas befriedigendere Aufklärung für die vier allegorischen Figuren darbietet; indessen will ich darauf hier nicht weiter eingehen.

Hierauf antwortete ich in No. 21, 1865, derselben Zeitschrift:

MICHELANGELO'S MEDICAEERGRAEBER.

VON HERMAN GRIMM.

Geheimerath Schnaase hat sich in zwei Juninummern des vorigen Jahrganges dieser Blätter gegen meine Auffassung der im Titel genannten Sculpturen ausgesprochen. Durch einen Zufall kamen diese Blätter erst vor Kurzem in meine Hände. Da darin gesagt ist, „bedeutende Kunsthistoriker" hätten meine Meinung zu der ihrigen gemacht, so mufs ich wohl erwiedern.

Ich darf die Kenntnifs dessen hier voraussetzen, was Geheimerath Schnaase gegen mich vorgebracht hat. Es handelt sich zunächst um den Charakter des Giuliano dei Medici, Herzog von Nemours.

Geheimerath Schnaase beginnt damit, 'Giuliano habe sich in ein bewegtes Geschäftsleben zu finden gewufst'; 'es werde ihm Muth und Geschäftskenntnifs nicht gefehlt haben; Leo der Zehnte habe ihm, 'wie Guicciardini behaupte', den Thron von Neapel zu verschaffen gesucht 'er müsse deshalb doch etwas von den dazu gehörigen Herrschereigenschaften besessen haben'. Sicherlich ist das Alles wahr, und nicht blos Guicciardini 'behauptet', Leo der Zehnte habe solche Pläne verfolgt, wir haben Genaueres darüber. Indessen, Giuliano hätte der unfähigste Mensch sein können, die Medicäer würden ihn, hätte es sich nur thun lassen, bongré malgré zum König von Neapel gemacht haben. Worauf es jedoch hier ankommt, ist nicht, zu ergründen was Giuliano etwa gewesen zu der und der Zeit, sondern wie er erscheinen mufste nach seinem Tode, Alles in Allem genommen, als runder, fertiger Charakter, als Person, die man in lesbaren Zügen in Marmor verewigte, oder die man in einem Buche mit zwei, drei Worten hinstellen könnte.

Geheimerath Schnaase sagt, Giuliano sei 'kein kopfhängerischer Schwächling', 'kein trüber Schwächling' gewesen. Gewifs war er das nicht; auch findet sich nirgends diese Behauptung, am wenigsten bei mir. Dafs ihn Sehnsucht nach Ruhe und eine seltsame Hoffnungslosigkeit niederdrücken, wird in meinem Buche ausgesprochen. Wenn Schnaase dagegen des Herzogs 'offene, empfängliche, liebenswürdige, gesellige Natur' hervorhebt, ihn als Freund der Gelehrten und Dichter, als Dichter selbst, als freigebig, prachtliebend, gütig und leutselig hinstellt, so liegt darin kein Widerspruch gegen meine Worte. Giuliano entfaltete allzeit den von der politischen Stellung der Familie bedingten Aufwand und entzog sich überhaupt keiner der ihm von dieser Seite zufliefsenden Obliegenheiten. Was Geheimerath Schnaase jedoch an speciellen Beweisen hiefür anführt, deutet nicht auf besonderes persönliches Wohlbehagen an bewegter Geselligkeit. Es spricht weder dafür, noch dagegen. Die grofsen Herren liefsen damals Komödien bei sich aufführen, waren Mitglieder zu festlichen Zwecken gebildeter Gesellschaften etc., wie sie es heute sind. Wie heute konnten sie Bälle geben ohne einen Schritt mit-

zutanzen oder auch nur einen Augenblick ihre ernsten, weit abseits liegenden Gedanken aufzugeben. Geheimerath Schnaase will auf die von ihm beigebrachten Details hin glaublich machen, Giuliano's Gedicht zur Vertheidigung des Selbstmordes sei 'nur ein Spiel der Phantasie, höchstens eine vorübergehende Stimmung gewesen'. — Weil in Giuliano's Palast in Rom Theater gespielt war und er Mitglied einer florentinischen Künstlergesellschaft war, die von Zeit zu Zeit tolle Sitzungen hielt? Deshalb dies erschütternde Gedicht nur eine poetisch-philosophische Fiction? Und ferner deshalb, weil noch eine Anzahl anderer Gedichte von Giuliano vorliegen, welche weniger ernsten Inhaltes sind?

Es ist zu bedauern, dafs Geheimerath Schnaase von diesen Dichtungen nichts mittheilt. Leider geht mir ihre Kenntnifs ab. Ich wufste nichts von den Codices der Laurentiana und Strozziana. Ich hatte mich der Gedichte Giuliano's wegen an eine Stelle gewandt, von der ich Auskunft erhielt, die mich beruhigte und wohl beruhigen durfte. Hätte Geheimerath Schnaase Näheres mitgetheilt, so wäre dies ein äufserst schätzbarer Zuwachs des allgemeinen Materials gewesen. Da er sich indessen bescheidet, in seiner Darstellung Giuliano's selbst von diesen Gedichten abzusehen, auch nicht sagt, ob etwa die Jahrgänge zu unterscheiden wären, so bleibt dieser Punkt hier aufser Frage und ohne Einfiufs auf das Folgende.

Geheimerath Schnaase beschreibt den Lebenslauf des Herzogs, um zu beweisen, wie glücklich er gewesen. 'Giuliano's Krankheit', belehrt er uns, 'nahm erst in den letzten Monaten eine schlimme Wendung. Im Januar 1515 ging er noch nach Paris, um sich mit Filiberta von Savoyen zu vermählen, die nach dem Berichte eines Zeitgenossen zwar nicht schön, aber liebenswürdig und frommen Sinnes war. Dafs diese Ehe eine glückliche war, darf man daraus schliefsen, dafs Ariost an die Wittwe eine umfangreiche Kanzone richtete, in der er ihren Gemahl ihr erscheinen, und sie mit der Hinweisung auf gemeinsame himmlische Freuden über die Zerstörung ihres, mit den wärmsten Farben geschilderten, häuslichen Glückes trösten läfst. Er würde dies nicht gewagt haben, wenn das Verhältnifs nicht als ein sehr inniges bekannt gewesen wäre. Im Juni empfing Giuliano in Rom Fahne und Feldherrnstab aus den Händen des Papstes und trat demnächst den Oberfehl des Heeres an. Hier erst, im Felde, überfiel ihn ein Fieber, welches ihn nicht wieder

verliefs. Er mufste nach Florenz zurückkehren, lag hier längere Zeit krank und liefs sich endlich im Vorgefühl des nahen Todes in die Badia von Fiesole bringen, wo er im März 1516 starb'.

Passavant in seinem 'Leben Rafael's' läfst Giuliano sogar als Obercommandanten der päpstlichen Truppen einige glückliche Feldzüge in der Lombardei ausführen. Geheimerath Schnaase nennt seine Quellen nicht, (die Feldzüge verdankt er wohl Passavant?) fragt jedoch, wie ich, 'ohne neu entdeckte Inschriften und Urkunden' eine andere Version des Lebens und des Charakters Giuliano's zu geben suche. Ich bediente mich allerdings nur des gewöhnlichsten historischen Materials, wie Nardi, Varchi und Vasari es liefern, und wie es ausreicht.

Giuliano dei Medici ritt mit Tagesanbruch des 9. Januars 1515 (wie Lionardo da Vinci sich als Notiz aufgeschrieben hat) von Rom ab, um in Savoyen eine französische Prinzessin zu heirathen. Wie es damals mit ihm bestellt war, wissen wir nicht, bald genug aber nicht zum besten, 'perchè il sopradetto Giuliano dopo l'aver menato la moglie in Fiorenza era già ammalato d'una tarda e lunga malattia', erzählt Nardi.

Geheimerath Schnaase läfst ihn dagegen nun zu Felde ziehen. Wie sehr wäre ihm zu wünschen gewesen, er hätte sich dort erst ein Fieber geholt. Allein Lorenzo dei Medici ging statt seiner, 'perchè Giuliano sopravenutagli lunga malattia era rimasto a Firenze'. So Giucciardini Buch XII, Kap. 5, dessen Behauptungen Geheimerath Schnaase selbst gelegentlich Glauben schenkt. Von Feldzügen Giuliano's ist überhaupt, soweit meine Quellen reichen, nichts aufzufinden gewesen.

Er war es, der 1512 in Mantua die Expedition gegen Florenz veranlafste, bei der er dann eine bedeutende Rolle spielte, im Gefolge jedoch des spanischen Oberbefehlhabers, und, wenn er nicht etwa Prato erstürmen half, worüber nichts vorliegt, kaum in der Lage, einmal den Degen zu ziehen.

Sollten sich diese Feldzüge vielleicht in der Kanzone Ariost's finden? Auch diese ist mir nicht bekannt gewesen, wie ich eingestehen mufs; dagegen Anderes.

Man weifs, dafs Giuliano im Begriffe stand, sich anderweitig zu vermählen. Die Wahl seines Bruders zum Papste liefs diese Ehe jedoch als zu gering erscheinen, sie wurde aufgelöst, obgleich

man sie eigentlich schon als perfect geworden ansah, und Filiberta von Savoyen war die neue Braut: eine ebenso geschäftsmäfsige Acquisition wie die Krone von Neapel, wäre diese zu erreichen gewesen. Geheimerath Schnaase hat eine besondere Vorliebe für Giuliano's Ehe mit Filiberta, er spricht mit solcher Sicherheit darüber, dafs man sich versucht fühlen könnte, Ariost's Leichencarmen unter die historischen Quellen einzureihen. Indessen es wäre eine Ungerechtigkeit gegen Nardi, so zu verfahren, der, ein anerkannt zuverlässiger und zugleich discreter Mann der die Dinge immer am liebsten verschwiege wenn sie bedenklich werden, und gar nicht aus Furcht oder Schmeichelei, sondern weil ein natürlicher Tact ihn dazu bewegte, mit folgenden Worten Giuliano's eheliches Verhältnifs berührt: 'ebbe poca conversazione colla sua donna, perchè egli tosto infermò, e lungamente stette ammalato'. Dies würde nun freilich Filiberta vielfach Gelegenheit geboten haben, sich liebenswürdig und fromm zu beweisen, hätte auch wohl Ariost das Recht gegeben, Giuliano seiner Wittwe erscheinen zu lassen und ihr himmlische Freuden in Aussicht zu stellen, wäre aber trotzdem nicht gerade das was Geheimerath Schnaase bei seiner Darstellung vor Augen gehabt zu haben scheint.

Welcher Art Giuliano's Krankheit gewesen, sagt Nardi nicht; Varchi aber deutet es an: 'la quale infermità mai conoscere si potette, e si dubitò di veleno.' Leider lassen mich Collectaneen und Gedächtnifs hier im Stich, so dafs ich die Stelle nicht hersetzen kann, welche klar mittheilt, welches veleno gemeint gewesen, ein Gift an dem damals die halbe Welt litt und dem auch Lorenzo dei Medici kurze Zeit darauf, nach ebenso kurzer Ehe, zum Opfer fiel.

Es hat etwas Unheimliches, zu lesen, wie in den letzten Augenblicken des Herzogs, als er schon das Bewufstsein verloren, was Nardi mit der ausdrücklichen Angabe erzählt, es sei erst dann und nicht früher geschehn, Zauberer nach Fiesole geholt wurden, deren Cerimonien Rettung bringen sollten. So starb er. Das einzige Kind das er hinterliefs, war der schöne, talentvolle Ippolito, der Sohn einer Edelfrau in Urbino, aus früheren Zeiten.

Und nun bedenken wir: diese zarte, mehr auf's Geistige gerichtete Natur, nach so viel Wechselfällen des Lebens auf die Höhe endlich gehoben die der arbeitende Ehrgeiz der Familie für ihn aufgethürmt, von ihr weiter blickend noch zu höherem Aufsteigen,

und mitten darin gepackt von einem unbarmherzigen Schicksale, das ihn unerbittlich stufenweise zum Abgrund zog, der endlich sein Grab ward. So lautet das Sonett, das ich in diese jammervollen Zeiten setzte:

'Und Feigheit sollt' es sein, dem letzten Schlage
Des Elends zu entflieh'n, das furchtbar droht?
Vor dem mich nichts bewahrt, und das den Tod
Erwünscht macht, da zu leben solche Plage!

Feig wär' ich, wäre mir die liebe Zeit
Das höchste Gut. Nur leben, ruft ihr, leben!
Und traut euch nicht, dem Tod euch hinzugeben,
Der so getreu von Allem doch befreit.

Nein, sterben! besser, daſs ein edler Geist,
Statt seh'nden Aug's das Ende abzuwarten
Des Fraſses den er selbst dem Schicksal bietet,

Mit einem Ruck sich seiner Macht entreiſst:
Was wiſst ihr, in des Lebens sonn'gem Garten,
Von Qualen, die die Sonne mir erbrütet?

O, wenn ihr glühtet
Gleich mir, euch dünkte schon das Sterngefunkel
Zu blendend, ihr verlangtet tiefres Dunkel!'

(Bemerkt sei, daſs am Schlusse dieses Gedichts (das ich jedoch in meinem Buche nicht übersetzt habe, und hier zum ersten Male gebe) einige Bilder angebracht worden sind, die sich im Originale nicht finden. Die Stärke der italienischen Sprache liegt in einer Harmonie der Worte, deren musikalischer Fall sehr oft den Gedanken erst Wärme und Farbe, und dadurch einen Zuwachs von Inhalt verleiht. Es bedarf eines Ersatzes für das was ihre Sätze, einfach mit deutschen Sätzen vertauscht, einbüſsen würden. Deshalb ist es fast geboten, Bilder an Stelle der Gedanken zu setzen, wobei man freilich, wie auch ich hier, Gefahr läuft, nicht die richtigen zu wählen. Doch hoffe ich die Haltung des Sonettes gewahrt und es somit treu wiedergegeben zu haben).

Es ist ja möglich, dafs Giuliano dergleichen nur als Spiel dichterischer Phantasie geschrieben, aber kein Vorwurf kann den treffen der es im Anblick seines Geschickes als den Ansdruck wahrhaftiger Verzweiflung ansieht. Denn auch das steht dem nicht entgogen, dafs er sich den Tod nicht gab, vielmehr langsam auslöschte. Er hätte vielleicht gewünscht, den Muth zu haben, freiwillig sich 'dem treuen Tode zu vertrauen', der im December 1515 bereits sicher erwartet wurde nnd dann noch monatelang auf sich warten liefs.

All dies mufste in meinem Buche auf einige Worte eingeschränkt werden. Und so auch was über seinen Character im Allgemeinen zu sagen war. Die von Giuliano reden, erwähnen sein Grübeln, sein nachdenkliches innerliches Wesen. 'Attendendo molto alle cose filosofiche e massimamente alla alchymia,' sagt Vasari; 'di sua natura inclinato alla religione e curioso investigatore delle cose future', Nardi. Ehrgeizig war er wohl. An die Krone von Neapel glaubte er, weil ein Mönch, mit dem er geheime divinatorische Praktiken trieb, sie ihm prophezeit. Ein Politiker aber war er nicht. Dafs dem Herzoge von Urbino zu seinen Gunsten das Herzogthum entrissen würde (eine für die damalige medicäische Politik nothwendige Annexion) litt er nicht, ans alter Dankbarkeit. Ausgleichende Milde waltete so lange er Florenz regierte.

Und nun, wenn ein solcher Mann über seinem Sarge in Marmor dargestellt werden sollte, und wenn zwischen zwei Statuen zu wählen ist, von denen eine das Bild ruhiger Weisheit zeigt, nach Vasari's eigenen Worten, die andere aber stolze Wildheit verkörpert, ebenfalls Vasari's eigener Ausdruck, darf da, selbst wenn Vasari die Namen anders beilegt, nicht an eine Verwechslung geglaubt werden? Ich halte diese Annahme für so geboten, dafs, sie nicht wenigstens aufgestellt zu haben, mir kaum zu entschuldigen schiene.

Vasari widerspricht sich offenbar selbst. 'Vi son fra l'altre statue, sagt er, que' due capitani armati, il pensoso Lorenzo nel sembiante della saviezza, — l'altra è il duca Giuliano si fiero.' Wer aber sollte je Giuliano 'fiero' nennen? Alles, nur dies nicht. Und wer Lorenzo 'pensoso' und 'nel sembiante della saviezza?' Wenn wenige Worte gewählt werden sollten, Giuliano zu schildern, so waron es diese letzteren, und wenn ein einziges Lorenzo charakterisiren kann, so ist es fiero. Ueber diesen ist hier nichts weiter

zu sagen. Seine Eigenschaften sind zu penetrant, als daſs sie zu verkennen oder zu bemänteln wären. Geheimerath Schnaase beruft sich auf Ammirato, um ihn einen Tyrannen zu nennen.

Indessen Geheimerath Schnaase faſst die Statuen selbst ganz anders auf. In derjenigen, von der Vasari das Wort 'pensoso' braucht und 'sembiante della saviezza', sieht er eine 'scharfe, energische Concentration und Ueberlegung, die der That unmittelbar vorhergeht; eine Zurückgezogenheit, die ehrgeizige Pläne ersinnt.' In der andern, von der Vasari 'fiero' sagt, erkennt Geheimerath Schnaase 'etwas Friedliches, Vertrauensvolles, kriegerisch Unbewehrtes'. 'Warum, fragt er, soll dieses edle, geistreiche Haupt auf Schlachtenlärm lauschen? Es könnten freundlich empfangene Gäste mit anregendem Wechselgespräch sein, nach denen es sich hinwendet.'

Diese neue Erklärung stellt Geheimerath Schnaase der meinigen gegenüber. Er hofft dabei nicht auf allseitige Zustimmung. Denn solche Deutungen hätten immer 'ihr Subjectives'.

Er scheint zu übersehen, was er eigentlich gethan hat. Ich hatte gesagt, Vasari habe die Namen verwechselt, sie stimmten zu seinen eigenen Deutungen der Statuen nicht. Geheimerath Schnaase dagegen hält die Namen aufrecht, läſst Vasari aber die Deutungen vertauschen. Geheimerath Schnaase spricht es nur nicht aus und stellt die Lage der Dinge so dar, als sei was ich in den Statuen gesehen nichts als meine subjektive Anschauung. Er erwähnt Vasari's gar nicht.

Es wäre eins möglich. Geheimerath Schnaase könnte 'pensoso' etwa mit 'Hintergedanken hegend', 'saviezza' etwa mit 'politischer Schlauheit', 'fiero' etwa mit 'soldatischen Habitus' übersetzt und sich darauf hin mit Vasari im Einklange geglaubt haben. Allein dies widerspräche zu sehr dem allgemeinen Sprachgebrauche, um nicht einer Bemerkung wenigstens werth gewesen zu sein. Und so bleibt nur die Annahme, Geheimerath Schnaase habe sich, wie bei Nardi, Guicciardini und Varchi, so auch bei Vasari zu sehr auf sein bloſses Gedächtniſs verlassen. Alles Uebrige erledigt sich demnach von selbst. Sollte es jedoch nicht so scheinen, so wäre es vielleicht gut, etwaige Bedenken in diesen Blättern weiter zur Sprache zu bringen. Es würde dadurch für die Frage eine Art Abschluſs möglich werden.

Hierauf erschien in No. 29, 1865, derselben Zeitschrift:

MICHELANGELO'S MEDICAEERGRAEBER.

EINE DUPLIK VON CARL SCHNAASE.

Herman Grimm, der bekanntlich in seinem Buche über Michelangelo die Behauptung aufgestellt hatte, dafs die beiden Grabstatuen in der sogenannten neuen Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz verwechselt seien, und jede den Namen der anderen führen müsse, hat gegen meinen bereits im vorigen Jahre in d. Bl. abgedruckten Widerspruch neuerlich (No. 21 d. Bl.) seine Ansicht wiederholt. Er äufsert dabei den Wunsch, 'etwaige Bedenken' zur Sprache und so, wo möglich, die Frage zu einem Abschlusse zu bringen, und auch mir scheint dies nöthig. Ich bitte daher um Erlaubnifs, noch einmal darauf zurückzukommen, ein Geschäft, das um so weniger angenehm ist, als ich mich fast nur in Wiederholungen ergehen mufs; denn die wesentlichen Gründe, welche ich gegen jene neue Ansicht geltend machte, und welche zur Entscheidung der Hauptfrage völlig ausreichen, hat Hr. Grimm in seiner Entgegnung mit keiner Sylbe berührt, und es bleibt mir daher nichts übrig, als sie hier noch einmal, und zwar, damit sie nicht wieder übersehen werden, ohne alles Beiwerk in Erinnerung zu bringen.

Schon in seinem Buche beruhte die Beweisführung des Hrn. Grimm ausschliefslich auf einer Vergleichung der Charactere der beiden Medicäerprinzen nach den geschichtlichen Ueberlieferungen mit den Statuen; aus dieser Vergleichung folgerte er die Unrichtigkeit der bisherigen Bezeichnung und die Berechtigung des Namenstausches. Ich verlangte daher eine schärfere Unterscheidung der Fragen. Die kunstgeschichtliche Thatsache, auf die es ankommt, ist nähmlich, wie Michelangelo selbst die Statuen benannt, für wessen Grab er die eine und die andere bestimmt habe. Es ist daher 1) vor allen Dingen zu prüfen, ob wir darüber eine glaubwürdige Nachricht besitzen, und erst dann, wenn eine solche fehlen sollte, tritt 2) die Untersuchung der Charactere und ihre Vergleichung mit den Statuen in den Vordergrund, um vermöge derselben Michelangelo's Absicht zu errathen. Das ist aber eben nur eine Hypothese, die dem bestimmten Erweise weichen mufs.

Dieser ist nun, wie ich schon damals ausgeführt habe, so zuverlässiger Weise vorhanden, wie man nur immer fordern darf. Vasari, der die Statuen genau beschreibt und dabei die Namen der dargestellten Herzöge angibt, hat dies in der ersten, 1550 erschienenen Ausgabe seines Werkes mit denselben Worten gethan, wie in der zweiten (1568). Er hat jene erste Ausgabe selbst dem Michelangelo überschickt, und weder dieser noch sein Hausgenosse Condivi, dem es recht eigentlich darauf ankam, Vasari einer Unrichtigkeit zu überführen, noch einer der vielen, damals noch lebenden Zeitgenossen, welche bei der Anfertigung der Statuen in Michelangelo's Werkstatt oder bei der Aufstellung gegenwärtig gewesen waren, noch endlich die Vorsteher der Kirche, welche beide Gräber ziemlich kurz vorher bei der Bestattung anderer medicäischer Fürsten in derselben unterschieden hatten und denen eine solche Verdunkelung der Grabstätten des regierenden Hauses sehr unangenehm sein mufste, haben jenen angeblichen Irrthum gerügt. Ein fast zwanzigjähriger Zeitraum war dazu vorhanden, und dennoch hat Vasari nichts von dem behaupteten Fehler erfahren, den er nach seiner leichten Natur und bei seinem Respect vor den Medicäern ohne Widerstand in der zweiten Ausgabe verbessert haben würde. Wir haben es also keineswegs mit Vasari allein, sondern mit allen von diesem für Florenz nicht unwichtigen Gegenstande unterrichteten Zeitgenossen zu thun, unter denen sich sogar Michelangelo selbst befindet.

Ein Gegenbeweis ist kaum möglich. Wenn auch Michelangelo in wunderlicher Laune über diesen Irrthum geschwiegen hätte, so würden andere schon aus Dienstfertigkeit gegen die Medicäer, die Kirchenvorsteher im eigenen dringenden Interesse geredet haben. Dennoch hätte man erwarten sollen, dafs Hr. Grimm, wenn er sich der Macht dieser Gründe nicht fügen wollte, eine Widerlegung versucht hätte. 'Es handelt sich zunächst um den Character des Giuliano de' Medici', so beginnt er und geht nun daran, seine frühere Auffassung desselben gegen meine Einwendungen zu vertheidigen. Ich will ihm auf dieses Gebiet nicht folgen. Die Würdigung eines nicht scharf ausgesprochenen Characters nach einzelnen Aeufserungen der Geschichtschreiber wird leicht verschieden ausfallen und eine weitere Erläuterung würde die Leser ermüden, ohne auf die, wie gesagt, so kräftig verbürgte Bezeichnung der Statuen irgend einen Einflufs zu üben.

Allerdings hat, auch wenn diese feststeht, die Erforschung der Charactere beider jungen Prinzen noch ein kunstgeschichtliches Interesse, aber doch nur insofern als sie uns ein Mittel gewähren kann, Michelangelo's Auffassungsweise und sein Verhältnifs zu historischer Wahrheit näher kennen zu lernen. Es wäre dankenswerth gewesen, wenn Hr. Grimm statt des vergeblichen Ankämpfens gegen Michelangelo's Bezeichnung dieser Statuen sich auch darauf eingelassen hätte. Da er es nicht gethan, kann ich nur auf meinen früheren Versuch, die Absicht des Meisters bei diesen Statuen zu erklären, hinweisen, der auch durch die neuen Ausführungen Grimm's keine Aenderung leidet.

Nur ein Umstand, den er bei dieser Gelegenheit zur Sprache bringt, und dessen Nichtberücksichtigung er mir zum Vorwurfe macht, verdient besondere Erwähnung. Es sind dies die Worte des Vasari, der bei der Beschreibung beider Statuen von dem Duca Lorenzo 'pensoso nel sembiante della saviezza' und von dem Duca Giuliano 'si fiero' spricht. Hr. Grimm bezieht dies seiner Neigung gemäfs wiederum auf die wirklichen Charactere der beiden Herzoge, denen dergestalt ganz unpassende Beiwörter beigelegt seien. 'Wer sollte je Giuliano 'fiero' nennen? Alles, nur dies nicht. Und wer Lorenzo 'pensoso' und 'nel sembiante della saviezza!'' Er findet darin also einen Widerspruch zwischen den Namen und der Bezeichnung, und somit ein Argument für die von ihm angenommene Verwechselung der Namen. Allein wenn man den Satz, aus dem jene Worte genommen sind, ganz liest, sieht man klar, dafs Vasari nicht entfernt an die wirklichen Prinzen denkt, sondern nur an die Statuen. Von dem 'sembiante della saviezza' geht er unmittelbar auf die Schönheit der Beine, von dem 'fiero' auf den Ansatz des Halses und andere Details über. Besonders entzückt ihn hier die Schönheit der Stiefel und der Rüstung, die jeder, der sie sehe, für himmlisch, nicht für sterblich halten müsse, und endlich fügt er (um jeden Zweifel zu heben) die Worte hinzu, dafs überhaupt an diesen Statuen alles von einem Machwerk (fare) sei, dafs das Auge daran nie ermüden noch sich sättigen könne. Man sieht, er ist ganz und gar von dem Technisch-Künstlerischen eingenommen; an das, was Hrn. Grimm ausschliefslich beschäftigt, an die Uebereinstimmung dieser Auffassung mit den wirklichen Characteren, denkt er nicht einen Augenblick. Wer, der Vasari nur einigermafsen kennt,

wollte auch glauben, dafs er sich die Mühe gegeben haben sollte, die Charactere dieser in seiner frühen Jugend verstorbenen, wenig bedeutenden und nach ein paar Jahrzehnten schon ziemlich vergessenen Prinzen zu studiren. Diese Gleichgiltigkeit gegen die Wirklichkeit ist vielmehr characteristisch für Vasari und seine Zeit, und gestattet uns auch einen Rückschlufs auf Michelangelo.

Für die Annahme, dafs Vasari die Charactere der Prinzen verwechselt und defshalb die Statuen falsch bezeichnet habe, geben also diese Worte keine Veranlassung. Soviel aber ist richtig, dafs die Auffassung dieser Statuen, welche der Schilderung des Vasari zu Grunde liegt, keinen Beweis für die Richtigkeit der von mir vertheidigten gewährt; während sie, wenn die Uebersetzung des Hrn. Grimm richtig wäre, mit der von ihm gegebenen übereinstimmen würde. Allein, dann ist doch die Bedeutung der italienischen Worte näher zu prüfen. Ich befinde mich an einem Orte, wo die deutsche Uebersetzung des Vasari nicht vorhanden ist, und kann daher nicht untersuchen, wie Andere jene Worte übersetzt haben. Allein die gewissere Autorität der italienischen Wörterbücher, der Crusca und des Manucci, rechtfertigt eine andere Deutung. Saviezza heifst wohl zuweilen Weisheit (wenn auch nicht gerade, wie Hr. Grimm übersetzt: ruhige Weisheit), aber es wird auch als synonym mit accortezza, avvedimento gebraucht, also als Klugheit überhaupt; man sagt: 'savio della guerra' kriegsverständig. Fiero aber ist gar ein vieldeutiges Wort, und wenn Hr. Grimm es als 'stolze Wildheit' auslegt, hat es nach den Wörterbüchern unter anderen Bedeutungen auch die von lebendig, geistreich, sogar von aufserordentlich (eccessivo, stupendo). Besonders unter den italienischen und französischen Künstlern, selbst noch unter den älteren dieses Jahrhunderts war es, wie ich aus eigener Erfahrung weifs, ein beliebtes Wort für den Ausdruck des Kühnen, Muthigen, Dreisten, wobei sie immer mehr an das Machwerk, als an den Character der dargestellten Person dachten. Das Bild des demüthigen Heiligen mufste sich die Bezeichnung: 'fiero' gefallen lassen, wenn es etwa in der Weise des Spagnoletto in einer gewissen leidenschaftlichen Haltung und mit einem pikanten Wechsel von Licht und Schatten gemalt war. Fiero kann also immerhin bei Vasari nur das freie, zutrauliche Umherblicken in der Statue des Giuliano bezeichnen, welches ich als Freundlichkeit gedeutet habe und jedenfalls darf

man es nach seiner Eigenthümlichkeit nicht so strenge damit nehmen. Aber auch wenn es wahr wäre, daſs Vasari's Auffassung der Statuen von derjenigen abwiche, welche man nach den historischen Nachrichten über die Prinzen, als die von Michelangelo beabsichtigte annehmen müſste, würde daraus noch nicht folgen, daſs Vasari's Angabe der Namen irrig sei. Die Erklärung und Deutung der Statuen ist eine feine und schwierige Aufgabe, bei der eine Vielheit der Meinungen nicht zu vermeiden ist; die Namen der übrigens unverkennbar bezeichneten Statuen aber waren Gegenstand eines einfachen Zeugnisses und leicht zu berichtigen. Es ist daher sehr begreiflich, daſs auch die, welche mit jener Deutung nicht zufrieden waren, sich nicht zu einem ästhetischen Streite veranlaſst fanden, während sie die Berichtigung der Namen, wenn dabei ein Irrthum untergelaufen wäre, nicht unterlassen haben würden.

Michelangelo würde vielleicht unseren Streit belächeln; ihm kam es wohl hauptsächlich auf den pikanten Gegensatz jener beiden Statuen an, den sie haben, wie man sie auch deuten mag. Schon die Darstellung der Nacht und des Tages, der Dämmerung und des Morgens, welche er diesen Gräbern beigab, und ebenso die Statuen am Grabe Julius II. beweisen, daſs ihm mehr an allgemeinen, poetischen Gedanken, als an historischen Beziehungen lag. Noch weniger hatte Vasari dafür Sinn; Arme und Beine, ja selbst der Harnisch interessirten ihn mehr als historische Richtigkeit. Und mit ihm würden die meisten von denen übereinstimmen, welche in den dazwischen liegenden Jahrhunderten sich für den 'Pensiero' und sein heiteres Gegenbild begeistert haben. Man suchte und liebte die Anregung durch schöne, bedeutungsvolle Formen, ohne sich diesen Genuſs durch die Frage zu verkümmern, wodurch der Künstler berechtigt worden, diese gerade hier zu geben. Auch unter den Lesern d. Bl. werden manche es ziemlich gleichgiltig finden, wie man jene Statuen nenne. Die Kunstgeschichte kann sich indessen nicht so verhalten. Sie ist ohnehin schon mit so vielen Unsicherheiten behaftet, daſs sie sich nicht eine neue, wie ich glaube, ohne Grund, aufbürden lassen darf. Sie muſs vor Allem aber auch sich einer Behandlungsweise erwehren, welche die glaubhaftesten Nachrichten nicht achtend, sich in freien Hypothesen ergeht.

Ich bin durch die freundlich gewährte Erlaubnis, die Reihe der vorliegenden Aufsätze hier abdrucken zu dürfen, der Mühe überhoben, Vieles das sich aus Vergleichung auf der Stelle ergeben muſs, noch einmal zu berühren.

Geheimerath Schnaase kommt in seiner Duplik auf die Frage zurück, wie Michelangelo selbst die Statuen benannt habe. Er erachtet daſs der 'Erweis in so zuverlässiger Weise vorhanden sei wie man ihn nur immer fordern könne'.

Prüfen wir, wie er denselben hergestellt hat.

Geheimerath Schnaase, indem er das Verhältniſs Vasari's zu Condivi bespricht, wiederholt was ich darüber im L. M's gesagt habe. Ich nehme meine Resultate nicht zurück. Allerdings ist Condivi's Arbeit in gewissem Sinne als Anti-Vasari aufzufassen, und ersichtlich daſs Vasari für seine zweite Ausgabe wiederum Condivi ausschrieb, so daſs diese zweite Ausgabe dadurch den Schein einer gewissen Autenthicität erhält. Allein deshalb weil Condivi das Versehen der Namensverwechslung bei den Statuen nicht rügte, als erwiesen anzunehmen, Michelangelo habe nichts dagegen einzuwenden gefunden, ist unzulässig. Höchst wahrscheinlich sei es, dürfte man vielleicht behaupten. Allein auch diese Wahrscheinlichkeit schwindet sobald wir die näheren Umstände in Betracht ziehen.

Condivi, der die Statuen der Herzöge nicht benennt, sah sie vielleicht niemals selbst. Er schrieb zu einer Zeit in Rom, als junger Mann in Michelangelo's Hause, zu der die florentiner Arbeit der Sakristei als eine abgethane Sache hinter diesem lag. Condivi selbst fiel deshalb Vasari's Versehen vielleicht gar nicht auf. Daſs Michelangelo es übersah, lieſse sich leicht genug begreifen. Ganz andere Irrthümer enthielt die erste Biographie Vasari's, als daſs dieser von so groſsem Gewicht geschienen hätte. Indeſs ich will hier nicht mit Vermuthungen operiren, und sage, ich weiſs nicht warum Condivi Vasari's Angaben hier nicht corrigirte. Daſs das Florentiner Publikum darüber hinging, erklärt Geheimerath Schnaase daraus, daſs er sagt, Vasari und seine Mitbürger hätten jener Zeit wenig noch von den Herzögen gewust. Er betont diese Vergeſslichkeit der Flo-

rentiner so stark, daſs er Vasari selber nähere Kenntniſs der Charaktere der Herzöge nicht einmal zutraut*). Demnach wäre diese Verwechslung ja gar nicht zu verwundern?

Nichtsdestoweniger, Vasari kann nicht geirrt haben, denn, sagt Geheimerath Schnaase, er sah Michelangelo an den Statuen im eigenen Atelier arbeiten im Jahre 1524; er hörte ihn sie nennen; er war damals ein zwölfjähriger, künstlerisch begabter, höchst eifriger Knabe etc. Dies ist einer jener Gründe wohl, die ich unberührt gelassen und die 'zur Entscheidung der Hauptfrage völlig ausreichen.'

Allerdings findet sich in meinem Buche, es habe Michelangelo 1524 an den Statuen der Herzöge gearbeitet. Zugleich aber steht da, daſs 1523 erst die Blöcke für die Sakristeistatuen in Florenz anlangten. Ferner, daſs in demselben Jahre Michelangelo der architektonischen Arbeit an der Sakristei seine volle Thätigkeit zuwandte. Endlich die Vermuthung, daſs er die sechs Statuen auf und über den Sarkophagen wahrscheinlich gleichmäſsig förderte, wobei zu bemerken daſs er sie ohne Beihülfe aus dem Rohesten herausschlug. Nehmen wir nun dazu, daſs sechs Jahre später erst die Aurora und die Nacht ziemlich vollendet, die beiden Pendants dagegen gerade in Arbeit waren, während sich die Herzöge noch gar nicht erwähnt finden, und schlieſsen wir hieran die Nachricht, daſs Michelangelo in noch späterer Zeit Tribolo aus Rom nach Florenz mitnahm der ihm an dem einen Herzoge zur Hand gehen sollte, so ergiebt sich daraus die natürliche Scala in welcher die gesammte Arbeit vorrückte und wieviel davon wahrscheinlicher Weise auf jenes erste Jahr 1524 kam. Nur um die allgemeinsten Anfänge konnte es sich damals handeln, über deren Eindruck auf den 12jährigen Vasari Conjecturen allerdings gestattet sind, sich aber wenig ausgiebig erweisen dürften. Wahrscheinlich sah Vasari die Statuen als solche zum erstenmale in Florenz als Michelangelo die Stadt bereits für immer verlassen hatte**).

---

*) Die von mir beigebrachte, sogar abgedruckte Stelle aus dem Leben Lionardo's ignorirt Geh. Schnaase dabei. Dagegen nimmt er ein Interesse des damals regierenden Cosimo an Giuliano und Lorenzo an, weil sie zu derselben regierenden Familie gehörten. Bekannt ist, wie weitläufig die Verwandtschaft und wie wenig Ursache zur Pietät vorhanden war.

**) Nicht einem Rufe des Pabstes folgend, wie Geheimerath Schnaase erzählt, sondern aus Furcht vor Alessandro, unmittelbar nach Clemens' Tode.

Nun aber, was greift Geheimerath Schnaaso eigentlich in meinem Buche an? Meine Annahme war, Vasari habe die Herzöge recht gut gekannt (wie auch wohl bei einem Manne anzunehmen, der mit ihren beiden Söhnen soviel zu thun hatte), habe dagegen in seinem Buche die Namen verwechselt, aus Versehen, und es sei dieses Versehen in seine zweite Auflage hinübergegangen. Liegt darin irgend etwas unglaubliches? Sind nicht andere Versehen in derselben Weise aus der ersten in die zweite Bearbeitung dos Buches übergegangen? Aus reiner Nachlässigkeit? Und wird meine Annahme nicht fast nothwondig, insofern als die den beiden Herzögen beigegebenen kurzen Charakteristiken so wie sie dastehen völlig unzutreffend, sobald man die Verwechslung der Namen annimmt, dagegen höchst prägnant erscheinen?

Ich habe in meiner ersten Erwiederung gezeigt dafs Geheimerath Schnaase versäumt hatte die betreffende Stelle Vasari's sich genau in's Gedächtnifs zurückzurufen, während ich am Schlusse, eigentlich nur der Merkwürdigkeit wegen, eine Interpretation dieser Stelle vorschlug, durch die allein die Stellung meines hochgeehrten Gegners zu retten wäre. Diese Auslegung nun eignet sich Herr Geheimerath Schnaase in seiner Duplik theilweise an, theilweise überbietet er sie noch. 'Pensoso nell' sembiante della saviezza' soll etwa so übersetzt werden wie ich andeutete, 'fiero' dagegen unter Umständen sogar 'freies, freundliches Umherblicken' bezeichnen.

Geheimerath Schnaase, indem er sich hierüber ausspricht, bedauort zuvörderst die 'Deutsche Uebersetzung des Vasari' nicht zur Hand zu haben, um vergleichen zu können wie darin sich die Stelle aufgefafst finde. Es ist mir nicht ersichtlich, wie dieser, ihrer Zeit höchst verdienstlichen, in ihren Noten immer noch werthvollen, was den Text anlangt jedoch wenig citirbaren Arbeit, heute Autorität beigelegt werden soll. Ebensowenig können vorhandene Wörterbücher entscheiden, da die Unzulänglichkeit der italienischen Lexica bekannt ist. Denn nur so könnte hier verfahren werden, dafs man den Gebrauch der Worte zuerst bei Vasari, dann boi den gleichzeitigen Florentinern feststellte. Ich übersetzte saviezza mit 'ruhige Weisheit'. Ich erinnere an das was Michelangelo dem Papste auf die Frage antwortete in Bologna, was die aufgehobene Hand seinor Statue bedeute: Du räthst dem Volke von Bologna savio zu sein! Giuliano war ein Diplomat, wohlwollend und mit poetisch-mystischen

Neigungen, ein Charakter der in bestimmten Kreisen mit fast typischer Gleichförmigkeit wiederkehrt. Piero dagegen kommt bei Vasari in dem Sinne vor wie Geheimerath Schnaase will, was derselbe, statt sich auf Wörterbücher und spätere Zeiten zu berufen, einfach hätte erwähnen können.

Indessen Geheimerath Schnaase stellt etwas ganz anderes auf: Vasari rede gar nicht von den Charakteren der beiden Herzöge selbst, sondern nur von dem, was die beiden Marmorbilder darzustellen scheinen. Mithin, er sage nicht, dafs der eine Herzog 'pensoso' gewesen etc., sondern nur dafs die eine Statue einen Mann darstelle welcher 'pensoso' etc. sei. Geheimerath Schnaase läfst, wenn ich ihn nicht misverstehe, bei dieser Gelegenheit die Ansicht durchschimmern, Michelangelo selbst sei vielleicht von dem Charakter der wirklichen Prinzen ebensowenig unterrichtet gewesen als Vasari!

Es sei erlaubt die Meinung des Herrn Geheimerath Schnaase, soweit sie mir klar ist, an einem Beispiele zu erläutern.

Wir haben in Berlin zu beiden Seiten der neuen Wache die Rauch'schen Standbilder zweier berühmter Generale aus den Freiheitskriegen. Nehmen wir an es hätte ein Schriftsteller in einer Biographie Rauch's beide Bildsäulen beschrieben und sich etwa so ausgedrückt. 'Auf der einen Seite sehen wir die Statue des edlen ...., nachsinnend, ein Bild ruhiger Weisheit mitten in den Zeiten ungeheurer Aufregung steht er da. Auf der andern Seite der kühne ...., welch ein Wurf des Mantels! welch ein Auftreten etc.' Durch eine Verwechslung aber, wie sie jeder begreiflich finden wird der je ein Buch hat drucken lassen, wären beide Namen vertauscht worden und das Versehen unbemerkt geblieben. Das Buch erscheint. So nahe uns die Zeiten der Freiheitskriege stehn: ich möchte wetten dafs eine grofse Zahl der Leser den Irrtbum gar nicht bemerken würden, dafs er denen aber, welche ihn entdeckten, als so auf der Hand liegend erschiene, dafs sie mit einem Lächeln darauf aufmerksam machen und höchstens einige Worte über die heutige Generation daran knüpfen würden, die die alten Zeiten nicht miterlebte und aus deren Gedächtnifs die Männer zu schwinden begönnen. Rauch selber dürfte kaum anders gesprochen haben.

Der Schriftsteller aber, nehmen wir weiter an, hätte den Irrthum als so offenbar anerkannt, dafs er, während er andere zahlreiche Nachträge eingetragen, diesen Fehler nicht einmal schriftlich corri-

girte. Und so käme es, dafs als 18 Jahre später das Buch neu gedruckt wurde, derselbe Fehler, zum zweiten Male übersehen, sich wiederholte.

Einige hundert Jahre danach nun, wollen wir annehmen, anno 2165 etwa, als die Namen der grofsen Generale nur noch als Namen im Volke übrig geblieben sind, die Helden bezeichnen ohne dafs grofse Unterschiede zwischen den Individualitäten gemacht werden, macht ein Kunsthistoriker auf die Verwechslung aufmerksam. Wie wird er den Beweis führen? Er wird einfach zeigen, dafs wenn man beider Männer Wirksamkeit in wenige schlagende Worte zusammenziehe, offenbar dem einen zukomme, was vom andern gesagt worden sei, und umgekehrt. Dafs sobald man diese Namenverwechslung annehme die gegebenen Epitheta schlagend richtig erschienen. Dafs die Geschichte den Beweis dafür liefere. Dafs freilich eine nach jener ersten (supponirten) Biographie Rauchs erschienene (ebenfalls zu supponirende) andere Biographie, deren Zweck gewesen zu sein schien, jene erste in manchem zu berichtigen, nichts hierüber sage, dafs auch kein Ausspruch des Künstlers, oder aus Jemand anders Munde überliefert vorliege der das Versehen rüge, dafs trotzdem aber die Vertauschung offenbar sei.

Dagegen erhebt sich nun eine anderslautende Meinung. Die Verwechslung sei unmöglich. Jener Biograph habe von dem Charakter der beiden Männer selbst gar nichts gewust, auch gar nicht davon reden wollen. Von der einen Statue nur spreche er aus, dafs sie, rein als Statue betrachtet, einen tiefdenkenden Mann darstelle, von der andern dafs sie eine kühn ausgeführte (oder kühn concipirte) Arbeit sei. Dies stimme offenbar mit dem Anblick der Statuen selbst. Kein Wort sei darüber bekannt dafs Rauch das Versehen gerügt oder andere darauf aufmerksam gemacht. Auf die geschichtliche Darstellung der Charaktere wolle man sich nicht einlassen.

Ist hier eine Entscheidung möglich? Ich glaube beide Kritiker müssen abwarten wie das betreffende Publikum urtheilt. —

Glaubt Geheimerath Schnaase in der That, seine Ansicht, dafs 'fiero' nur von der Arbeit gesagt sei, werde Anhänger finden? Ich glaube es bedurfte keiner besonderen 'Neigung' meinerseits das masculine Adjectiv mit dem masculinen Nomen zu verbinden; hätte Vasari es auf die Statue beziehen wollen, er würde 'fiera' gesetzt haben.

Ich schliefse mit der Erwähnung der beiden übrigen Punkte, die nicht berührt zu haben mir zum Vorwurf gemacht worden ist.

Geheimerath Schnaase hatte ein von Raphael gemaltes angebliches Portrait des Herzog Giuliano herangezogen und bei einer Vergleichung der danach von Passavant gegebenen lithographischen kleinen Nachbildung mit Michelangelo's Arbeit 'schlagende Uebereinstimmung' gefunden. Er übersieht dafs jenes Portrait Raphaels seine Benennung einer blofsen Vermuthung Passavants verdankte, deren Bedenklichkeit dieser selbst dadurch anerkannt hat, dafs er in seiner letzten (französischen) Edition ein Fragezeichen hinter die Notiz gesetzt hat. Ich knüpfe daran die Bemerkung, dafs aufserdem der von Passavant gelieferte Kopf mit dem Marmorkopfe von der Hand Michelangelo's meiner Ansicht nach, auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit hat.

Geheimerath Schnaase läfst ferner den 'Kirchenvorstand' von San Lorenzo eine Rolle spielen. Ich gestehe dafs mir über die Wirksamkeit dieses Kirchenvorstandes, für die Zeiten um die es sich hier handelt, nähere Daten fehlen. Das Eine nur ist mir bekannt, was ich auch im L. M's angeführt habe: dafs Vasari sich über die Verkommenheit der Sakristei und die Beschmutzung der Statuen darin, gerade durch die Schuld der Geistlichen, bitter beklagt. Sollte derselbe 'Kirchenvorstand' der dies duldete, über die blofse Verwechslung der Namen bei den Statuen, die sich, leicht erkennbar, zufällig in einem Buche fand, aufser sich gerathen sein? —

Ich glaube hiermit die Lage der Dinge genügend dargestellt und nichts der Berührung Bedürftiges unberührt gelassen zu haben. Sollte es nicht so scheinen, so bin ich bereit auch fernerhin Rede und Antwort zu stehen.

Geheimerath Schnaase spricht am Schlufs seines zweiten Artikels den Wunsch aus, es möchten die freien Hypothesen aus der Kunstgeschichte verschwinden.

Nichts dürfte natürlicher erscheinen als dieses Verlangen; allein sind wir in der Lage ihm entgegenzukommen? Beruht nicht einstweilen die gesammte Kunstgeschichte gröfsten Theils auf freien Hypothesen? Ist es überhaupt aber möglich, ihrer Hülfe zu entra-

then? Das reichlichste Material, und wäre es mit goldenen Richtscheiden zugemessen und mit diamantnen Aexten behauen, muſs immer eine todte Masse bleiben die sich von selbst nicht zum Baue schichtet. Immer wieder wird ein Gedanke, eine freie Hypothese, die ahnungsartig im Geiste dessen sich bildet welcher bauen will, den Plan geben nach welchem gebaut wird. Immer wieder wird der der einen Weg sucht, Abgründe für die sich keine Brücke bietet überspringen müssen wenn seine Kräfte zureichen, oder mindestens den Versuch machen wenn ihm der Muth nicht fehlt. Ohne freie Hypothesen keine wissenschaftliche Behandlung.

Einige Werke von Bedeutung welche mir letzter Zeit unter die Augen kamen, liefern aufs neue den Beweis wie selten wir im Stande sind auf Grund glaubhafter Nachrichten zu arbeiten. Glaubhafte Nachrichten benützen wir so wenige, zerstreutes Material, das nach Hypothesen verlangt um eine Stelle zu finden, flieſst von allen Seiten zu. Wie im Nebel schreitet man zumeist dahin und tastet ungewiſs den Weg heraus. Oft ganz unmöglich, sich unbefangen zu bewahren und die Sicherheit und Wichtigkeit der Anhaltspunkte nicht zu überschätzen die man gefunden zu haben glaubt.

Die Gallerie des Herrn Oberst Rothpletz zu Aarau enthält ein Werk, das von dem Besitzer in Graubündten entdeckt, jetzt gereinigt und an den wenigen verletzten Stellen glücklich restaurirt, die Perle der Sammlung bildet.

Bereits vor einiger Zeit ging die Nachricht von der Auffindung dieser Tafel durch die deutschen Blätter. Eine Prinzessin aus dem Hause Visconti sollte dargestellt sein. Die illustrirte Zeitung brachte einen kleinen Roman, demzufolge das Bild in Florenz durch die gemeinsame Arbeit Fra Bartolommeo's und Raphael's entstanden wäre. Der beigegebene Holzschnitt jedoch war offenbar so roh gearbeitet, daſs sich danach nichts erkennen lieſs. Oberst Rothpletz hatte mir, noch bevor ich das Original in Aarau selbst sah, eine Photographie des Bildes zu schicken die Freundlichkeit gehabt. Der Anblick dieses Blattes stellte eins der wunderlichsten Probleme.

Ein siebzehn- bis achtzehnjähriges Mädchen war dargestellt. Der nach links hin gewandte Kopf zu dreiviertel sichtbar. die Augen jedoch, ein wenig nach der Seite blickend, dem Beschauer entgegengerichtet, ja seine Blicke absichtlich auffangend gleichsam. Ein in festen Grübchen in die Wangen eingebohrter Mund, lieblich ge-

schnitten und zu fast bewustem Schweigen geschlossen; ein energisches, durch einen Anflug von Theilung in der Mitte um so fester erscheinendes Kinn, aber so sanft, so zart gerundet dafs es nicht weniger als der Mund die Benennung 'lieblich' verdient; eine von zartem Schatten umflossene Wange, das freie Ohr noch tiefer im Dunkel, das Haar über der Stirn einfach gescheitelt und glatt den Schläfen zu herabgestrichen, darüber ein turbanartiger aus Seidenbauschen und durchzogenen Bändern höchst elegant geflochtener Kopfputz. Um den Hals ein einfaches gesticktes Hemd knapp anliegend, darum und darunter geringes Faltenwerk, das Brust und Schulter nicht einmal andeutet sondern nur den Abschlufs giebt. Diese Falten obendrein hart gebrochen und steif gelegt.

Was die Photographie besonders auffallend erscheinen liefs, war die Sicherheit der Conteure, der Reiz der leise vorgebeugten Kopfhaltung und das prägnant Individuelle des Blickes und Mundes, verbunden dennoch mit jener Allgemeinheit die man 'classisch' zu nennen pflegt: das Persönliche war zum Typischen erhoben ohne an seiner Eigenheit einzubüfsen.

Dagegen vermuthete ich ein hartes Colorit, die Schatten schwer, die Lichter fett, das Clairobscur undurchsichtig. Ich ahnte auf Bronzino, einen Meister der durch Reinheit der Zeichnung sich oft zu bedeutender Höhe erhebt, dessen Farbe aber, sich immer dem Umrifs unterordnend, nichts recht lebendiges hat.

Welche Ueberraschung als ich darauf dem Originale selbst gegenüberstand.

Das Stückchen Mantel das der Gestalt (die Tafel ist ein ringsum scharf beschnittenes Brustbild) über der rechten abgewandten Schulter liegt, ist zinnoberroth. Das Auge des Beschauers wird dadurch afficirt, und fällt es hinterher auf das Antlitz, so glaubt man ein vom zartesten Blafs angehauchtes Gesicht vor sich zu haben. Plötzlich aber färbt sich dieses Antlitz; in der That, es erröthet. Dadurch nämlich dafs das von ihm allmählig ganz befangene Auge jenes Roth vergifst, während der tief dunkelgraue Hintergrund zu wirken beginnt, noch mehr, indem eine fast unmerkliche Beimischung von Graugrün, das dem die Wange umziehenden Schatten, zumal aber der in zarter Dämmerung liegenden Partie zwischen Augenbraue und Augenlid beigemischt ist, sich geltend macht, beginnen die Wangen sich mehr und mehr zu erwärmen, bis ein einziges Dazwischenleuchten

des Mantels die Wirkung wieder aufhebt und das Spiel von neuem beginnen läfst. Ein wunderbarer Wechsel von Erblassen und Erröthen nimmt so kein Ende. Ich würde vielleicht Scheu tragen dies so ohne weiteres zu erzählen, da persönliche krankhafte Augenreizung zu einer Beobachtung verführt haben könnte die Andern sich nicht offenbarte, wäre nicht unabhängig von mir dasselbe entdeckt worden.

Mit geringen Mitteln hat der Maler auf dieser Tafel einen aufserordentlichen Effekt erzielt. Licht und Schatten sind sich in einfachen Massen gegenübergestellt. Das Licht kommt von links her, ein wenig aus der Höhe. Deshalb Schatten unter dem Auge, unter der Nase (ein durchsichtiger Schlagschatten), unter Mund und Kinn, wo sich der den Hals scharf überschneidende grofse Schatten anschliefst, in den auch das Clairobscur, das die Wangen rundet, einfliefst. Das Ohr von reinster Zeichnung und im Dunkel schon verschwimmend könnte ein Venetianer gemalt haben; der Kopfputz: dunkel graugrün mit schmutzig rosenrothem Bandwerk, liegt gleichfalls in Dunkelheit, arrangirt dabei mit vollendetem Geschmack, und ringsumher der steingraue Grund so völlig kalt und neutralisirend: selten habe ich einfache Töne mit solcher Meisterschaft, sicher einen neben den andern gesetzt, und, wie es den Anschein hat, gleich auf den ersten Strich im Bewustsein der beabsichtigten Wirkung angewandt gesehn.

Welch ein Blick aber und welch ein reizendes Geheimnifs dieser geschlossenen Lippen! Bedurfte eine Zeit (in den Anfang des 16. Jahrh. gehört das Werk) die auf einer stummen Tafel so viel zu sagen vermochte, langer Romane um das Geheimnifs eines Mädchens zu enthüllen und zu verstecken zugleich? Stundenlang haben wir vor diesem Antlitz gesessen und immer Neues zu finden geglaubt. Welch reine Stirn, welch beinahe zitternde Wange, eine Bewegung des Hauptes die Stolz und Demuth, Festigkeit und Hingabe, Ruhe und Leidenschaft zu gleicher Zeit verräth. Wessen Auge hat all das aufgefangen und festgezaubert für die Nachwelt? Man könnte sagen Lionardo. Von dem aber ist das Gemälde nicht, aus seiner Schule nicht einmal. Weder seine Auffassung, noch seine Malerei. Der Meister scheint viel in Fresko gemalt zu haben; so erklärte sich vielleicht die Durchsichtigkeit der Farbe, die Sparsamkeit in den Tönen und die Sicherheit mit der sie gebraucht worden

sind. Einiges liefse an Sebastian del Piombo denken. Was das Gewand anlangt, so scheint dies jedenfalls von fremder Hand vollendet zu sein, denn fast unmöglich dünkt mir dafs derselbe Pinsel diese harten Falten und den graziös-leichten Kopfputz malte. Bewiesen wird die doppelte Arbeit beinahe durch ein kleines Stück des rothen Mantels das in den Contour des Halses hineingestrichen worden ist. Doch übergaben die grofsen Meister dergleichen ja meistens ihren Schülern. Fra Bartolommeo nun gar hätte dieses reizende Kind nicht so wiedergegeben. Unwillkührlich denken wir an Raphael.

Vasari's verführerische Stelle ist bekannt: Raphael malte die Beatrice von Ferrara und 'infinite altre', unzählige andere Frauen. Wie viel läfst sich da nicht unterbringen! Die Haltung erinnert an den Kopf der Madonna della Sedia, die Malerei an nichts mir erinnerliches, aber man weifs wie Raphael seine späteren Werke in immer anderer Manier gemalt hat. Stände Raphaels Zeichen auf der Tafel, ich würde keinen Augenblick zaudern das Werk als eins seiner besterhaltenen und als einen Zuwachs seines Ruhmes anzusehen; dennoch, da so jede Andeutung fehlt, weifs ich nicht ob ich es wagen möchte. In einzelnen Momenten schien ich fast mir überzeugt, dann wieder stiegen Bedenken auf.

Was gäbe man nicht für eine Hypothese! Aber es bietet sich keine. Auf eine ganze Reihe Meister hin betrachteten wir das Werk, immer noch hätten wir es lieber Raphael zugetheilt als einem andern. Vielleicht dafs später sich besser geschulte Augen mit grösserer Sicherheit aussprechen *). Oberst Rothpletz nennt das Bild 'La bella Visconti', ein Name der ihm bis der ächte gefunden wird wohl bleiben mufs. Historischer Grund liegt so wenig vor dafür, als für das Uebrige was davon erzählt worden ist. —

Und wie werthvoll wäre bei einem zweiten Werke, das gleichfalls der Schweiz angehört, wiederum eine vermittelnde Hypothese: dem in der beigegebenen Photographie mitgetheilten Crucifixe, lebensgrofs in Lindenholz geschnitzt, erhalten als käme es eben aus der Hand des Meisters, und auf dem Rücken das deutliche Mono-

*) Eine Photographie der Tafel werde ich vielleicht einem der nächsten Hefte beigeben können. Jene erste von der ich sprach, war nicht brauchbar. Eine neue Aufnahme hat bessere Resultate ergeben. Es kommt bei einem Gemälde sehr viel darauf an wie es aufgenommen wird.

gramm Dürer's tragend. Auch von diesem kostbaren Besitze ist bereits in den Blättern die Rede gewesen.

Der Kunsthändler Herr Egli-Wegmann zu Basel entdeckte das Crucifix in der Umgegend der Stadt. Es war so völlig von einer dicken Gypskruste mit Firnifs darüber eingeschlossen dafs erst nähere Prüfung die Beschaffenheit des Kernes darthat. Mit peinlicher Sorgfalt hat Herr Egli-Wegmann diese Decke, und so glücklich beseitigt dafs das durch ihre Dichtigkeit ohne Zweifel vor bösen Einflüssen bewahrte Holz fast wie unberührt zum Vorschein gekommen ist.

Es bedarf neben der Abbildung nur weniger Worte. Die Anatomie ist bewunderungswürdig. Die Brust scheint weich als gäbe sie nach, die gespannten Arme scheinen sich jetzt noch erschlaffend länger zu ziehen, die Füfse sich tiefer in den haftenden Nagel einzureifsen. Die Falten des Gewandes sind von solcher Schönheit und Leichtigkeit dafs man sie Michelangelo würde zutheilen können, die Hände von wunderbarer Wahrheit: das Werk ist sicherlich deutschen Ursprunges; wenn irgend etwas dafür spricht dafs Dürer es in der That geschaffen habe, so wäre es die Unmöglichkeit dafs ein Anderer das vermocht. Denn die Auffassung ist bei aller gewissenhaften Schärfe der Details grofs und aus einem Flusse. Wo aber sind Nachrichten welche Dürer als einen Künstler zeigen der solche Arbeiten und Dinge mit solcher Routine zu Stande gebracht? Denn der Meister der hier thätig war, wufste das Messer zu gebrauchen: jeder Schnitt hat seinen Werth, und manche sind darunter die man an Kühnheit tizianischen Pinselstrichen aus der letzten Zeit vergleichen möchte. Das Crucifix war wohl dazu bestimmt, aus ziemlicher Tiefe betrachtet zu werden. Welcher Meister, Dürer wiederum ausgenommen, hätte da Einzelnheiten die an Ort und Stelle gar nicht zum Vorschein kommen konnten, mit solcher Liebe und Treue ausgeführt? Mir ist kein Zweifel dafs das Monogramm ächt sei, auch bietet es der Faktur nach nichts bedenkliches dar: wann aber entstand diese Arbeit, die Dürer als einen der ersten Bildhauer dastehen läfst? —

Ich komme auf etwas das damit zusammenhängt. Wir haben nicht viel grofse Künstler in Deutschland: was ist bis jetzt geschehen sie dem Volke zu zeigen? Erscheint es als eine exorbitante Anforderung, wenn ich sage, man sei es sich schuldig hier eine

Aenderung eintreten zu lassen? Unumgänglich nothwendig ist, dafs in Berlin (für andere Plätze mögen Andere auftreten) neben der Sammlung von Dürer's Stichen eine complette Sammlung aller seiner Gemälde und Handzeichnungen in photographischer Abbildung existire. Was helfen Bücher ohne den lebendigen Anblick? Besäfsen wir hier was man nach dieser Richtung hin mit einem Aufwande von wenigen hundert Thalern haben könnte, so bedürfte es vielleicht nur eines Blickes um diesem Crucifixe sogleich seine Stelle anzuweisen.

Indessen man sollte nicht immer von dem Staate sprechen. Die Richtung unserer Zeit mufs darauf gehen sich selbst zu helfen. Könnte sich nicht ein Verein bilden, um das zu einer solchen Sammlung nöthige Geld zu schaffen, zugleich aber, und darauf käme es wohl zumeist an, die Blätter zusammenzubringen und in musterhafter Weise zu ordnen? Wäre die Arbeit dann bis zu einem gewissen Maafse von Vollendung vorgeschritten, so schenkte man sie der Nationalgallerie oder dem Kupferstichmuseum, mit dem Vorbehalte sie completiren zu dürfen. Es würde auf diese Weise der Vortheil erreicht dafs man ganz so verfahren könnte wie es am besten dünkte und Niemand gefragt zu werden brauchte. Einmal vorhanden würde eine solche Sammlung ähnliche Arbeiten für die Werke anderer Meister bald als unumgänglich erweisen.

Die Indépendance vom 16. October enthält folgenden Aufsatz:

Eu même lemps que les tableaux des lauréats du grand concours de peinture de cette année, on a exposé dernièrement au Palais-Ducal la copie d'une belle page du Titien, exécutée à Rome par un des pensionnaires du gouvernement. Cette copie a été adressée par M. le ministre de l'intérieur à l'administration du Musée royal de peinture, pour être conservée jusqu'à ce qu'il fut statué sur sa destination. C'est vraisemblablement un premier pas vers l'application d'nne mesure que la Chronique des Beaux-Arts de *l'Indépendance belge* a conseillée au gonvernement, il y a quelqnes années, de prendre dans l'intérêt de nos jeunes peintres. Le Musée de l'Etat ne possède qu'nn bien petit nombre de productions des écoles étrangères, et ponr plusieurs raisons il ne s'enrichira guère de ce côté. D'abord les œuvres capitals de maîtres italiens et espagnols sont successivement entrées soit dans les galeries publiques du continent, soit daus les collections par-

ticulières de l'Angleterre, d'où elles ne sortiront pas. En second lieu celles qui sont demeurées exceptionnellement dans la circulation sont portées à des prix tellement élevés dans les ventes où elles apparaissent de loin en loin, que les gros budget ou les fortunes princières peuvent seuls prétendre à leur acquisition. Enfin la commission du Musée de Bruxelles a pour principe qu'elle doit, avant tout, former une collection nationale, en sort que c'est à l'achat de tableaux des anciens maîtres flamands, quelle consacre les subsides qui lui sont alloués par le gouvernement.

Ne serait-il pas à désirer cependant que les jeunes peintres auxquels leur état de fortune ne permet pas de voyager à l'étranger, et le nombre en est grand, pussent s'initier à la connaissance de l'histoire des transformations de leur art? Il y a, nous le savons, des personnes qui répondront négativement à cette question, soit parce que, suivant elles, le peintre n'a pas autre étude à faire que celle de la nature, soit parce que l'artiste flamand, pour continuer la tradition de l'école nationale, doit s'inspirer exclusivement, disent-elles, des œuvres des maîtres auxquels cette école doit sa renommée; mais ce sont là des systèmes auxquels il nous est impossible de nous rallier. Nous n'érigerons pas plus en principe l'ignorance pour l'artiste que pour l'écrivain, persuadé que la vue des chefs-d'œuvre de la peinture ne nuit pas davantage au développement des qualités propres de celui-là, que la lecture des chefs-d'œuvre de la littérature ne porte atteinte à l'originalité de celui-ci. Il faut, selon nous, que nos jeunes peintres sachent ce qu'on a fait avant eux dans tous les temps et partout. A défaut des tableaux originaux des grands maîtres que nous n'avons pas et que nous aurons jamais, de bonnes copies pourront leur donner les notions de l'histoire de l'art que nous souhaitons de leur voir acquérir.

En s'occupant de réunir des copies destinées à former les éléments d'un musée historique de la peinture, présenté à nos artistes comme source d'instruction, le gouvernement fait une chose fort utile. Seulement nous nous demandons si l'on a arrêté, pour la réalisation de cette pensée, un plan mûrement médité. C'est par là qu'il fallait commencer et nous avons lieu de croire qu'on a négligé cette mesure préalable. La galerie spéciale de copies devrait renfermer des spécimens caractéristiques de toutes les formes que l'art a revêtues depuis les temps les plus reculés. Il faudrait qu'on y vît, en copies soigneusement exécutées, des échantillons de peintures antiques retrouvées à Pompéji, de peintures de catacombes, de peintures byzantines, puis, à partir de la Renaissance dont Giotto fut le promoteur, des reproductions des œuvres qu'on peut considérer comme types, des œuvres de tous les peintres qui ont ajouté quelque chose de nouveau à ce qui existait avant eux, de tous ceux qu'on peut qualifier de créateurs dans chaque école et dans chaque genre. Former le catalogue d'une telle collection, en choisir les éléments de manière à n'y rien omettre et à n'y rien faire entrer de superflu, est chose délicate et difficile, à moins de posséder une entière connaissance de l'histoire de l'art. Nous croyons que ce qu'il y aurait de mieux a faire, pour le gouvernement, serait d'inviter la classe des beaux-arts de l'Académie à dresser le catalogue en question. Les commandes de copies ne se feraient plus au hasard et l'on marcherait, sans risquer de s'égarer et en évitant les dépenses inutiles, vers un but bien déterminé.

La classe des beaux-arts de l'Académie, dont nous indiquons comme utile la coopération au plan d'un musée historique de la peinture, va entreprendre, de son côté, d'après une résolution de fraîche date, l'exécution d'un travail long, difficile

à bien faire, mais qui, s'il se termine, comme il faut l'espérer, sera bien accueilli par les amis de l'art flamand. Ce travail, c'est l'inventaire des objets d'art de tonte nature, d'origine belge, qui sont à l'étranger. Beaucoup d'architectes, de scnlpteurs, de peintres, de graveurs etc., sont allés, à toutes les époqnes, cbercber fortnne au dehors et ont laissé dans les contrées où ils s'étaient fixés des œuvres dans lesqnelles s'était signalé leur génie ou leur talent. Parmi ces artistes expatriés, il y en a qni furent de véritables maîtres, et donc on ignore les noms dans leur pays. Ce sont leurs prodnctions, disséminées ça et là, qui formeraient l'une des divisions de l'inventaire qne l'Académie se propose de rédiger.

Il fut nn temps où la Belgique était le pays du monde le plns riche en objets d'art. Elle fut malheureusement dépouillée de ces trésors en diverses circonstances. Nons ne parlons pas en ce moment de ce qui fut détrnit par les iconoclastes, mais de ce qu'on enleva soit par la violeuce, soit à prix d'argent. Nons parlons des tableaux, des verrières, des morceaux de sculpture vendns par les fabriques d'églises, des richesses de ce genre aliénées par les communes, de l'enlévement des objets les plns précienx opéré, en vertn dn prétendu droit de la guerre, lors des invahissements du territoire par les armées étrangères. Joignons enfin à ces pertes celles qni provinrent d'une cause plus légitime, c'est-à-dire des acquisitions faites régulièrement ponr les amateurs des pays voisins, dans des temps où il n'existait pas en Belgiqne de collections publiqnes dans lesquelles l'Etat s'efforçât de faire entrer, pour en former nn patrimoine national, les productions les plus remarquables de nos auciens maîtres. Les musées de France, d'Allemagne, de Russie, se sont enricbis de ces dépouilles qu'on vondrait vainement anjourd'hni racheter au prix des plus grands sacrifices.

L'inventaire projeté par l'Académie comprendra également cette deuxième ca tégorie d'objets d'art. Lorsqu'après beancoup d'investigations, de recherches et de vérifications on aura rédigé nn catalogue à peu près complet des oenvres de nos artistes dispersées à l'étranger, on possédera nn des éléments indispensables de l'histoire de l'école flamande. Ce travail devra être fait avec nn soin minutieux, car il ne suffit pas de relever les indications données par les notices des collections étrangères; il faut en contrôler l'exactitude, pour reconnaître et signaler les fausses attribntions.

A l'inventaire des richesses picturales et plastiqnes perdues ponr la Belgiqne, devrait se joindre celui des objets d'art qn'elle a conservés et qni existent dans les édifices publics, religieux et civils. Il y a longtemps que nous avons insisté snr la nécessité d'exécuter nn pareil travail qui, non-seulement ferait connaître ce qui nous reste de ces précieuses reliques de l'art national, mais assurerait anssi lenr conversation. Une première tentative fut faite par le gouvernement pour réaliser par voie administrative cette utile mesure, mais elle échoua. Des bulletins à remplir avaient été adressés aux autorités locales, et lorsqu'ils eurent fait retour à l'administration centrale, on reconnut qu'on ne possédait qu'un amas de docnments inexacts, ridicules, dont il était impossible de faire usage. Un second projet fut conçu pour exécuter l'inventaire générale des objets d'art existants en Belgiqne avec la coopération des sociétés d'archéologie fondés dans les cbefs-lieux des provinces; mais nous croyons qu'ancune suite n'y a encore été donnée. Dans la dernière séance publiqne de la commission royale des monnments, on a signalé avec raison l'urgence d'une mesnre qni aurait le donble effet de fournir des renseignements précieux pour l'histoire archéologique, et de mettre fin anx transactions clandestines qui ont fait passer à l'étranger tant de monnments précieux

des beaux-arts. L'inventaire une fois dressé, il serait nécessaire qu'on s'arrurât, par des inspections périodiques, qu'aucun détournement n'a lieu. Espérons que le gouvernement finira par trouver le moyen de mettre à exécution un projet dont l'utilité est généralement reconnue.

Aux personnes qui seront chargées de visiter les établissements publics pour recueillir les éléments de l'inventaire dont il s'agit, nous recommandons de ne pas oublier les greniers. One ne soupçonne pas tout ce que les greniers ont renfermé et renferment encore d'objets d'art intéressants qu'on y a relégués, soit qu'on n'eût pas d'emplacements à leur assigner, soit qu'ils fusseut détériorés, soit qu'on les considérât comme étant d'un goût suranné. Le grenier du Musée de Bruxelles était, il y a soixante ans, un véritable trésor. On y avait accumulé en tableaux, en verrières peintes, en sculptures, eu fragments d'armures, en vieux meubles, de quoi former une collection qu'envieraient les amateurs les plus difficiles. Tout cela fut vendu à vil prix avant que le Musée ne devînt une propriété de l'Etat, on détruit par de modernes iconoclastes, parmi lesquels il faut ranger les enfants du concierge d'alors, qui jouaient, nous tenons le fait d'un témoiu oculaire, avec des objets appartenant à ce qu'on est couvenu d'appeler la haute curiosité. La visite attentive des greniers de nos églises et de nos hôtels de ville pourrait avoir pour résultat la découvert d'un nombre d'objets d'art dignes d'être remis eu lumière.

D'excellents travaux se font à l'hôtel de ville de Bruxelles pour restaurer, tant intérieuremeut qu'extérieuremeut, ce bel édifice que les générations précédentes avaient eu le tort de laisser tomber dans un délabrement affligeant. Quand les restaurations proprement dites serout terminées, l'administration communale aura à s'occuper de rendre aux grandes salles de l'hôtel de ville une décoration analogue à celles qu'elles avaient jadis. Telle est sans doute son intention. Ce sera pour elle l'occasion de faire de commandes à nos meilleurs artistes; mais tout en dèsirant que ceux-ci aient le plus possible d'œuvres originales à produire, nous exprimerons le vœu que l'une des salles principales, celle du conseil, soit l'objet d'une restitutiou historique à laquelle applaudiraient tous les amis des arts. Voici comment les choses pourraieut être rétablies en leur ancieu état. — — —

Der Schlufs des Artikels betrifft speciell nur Belgien angehendes. Ich habe diese Ausführungen hier wieder abgedruckt weil sie zeigen wie man dergleichen auswärts ansieht. Ueberall ist noch viel zu thun, überall aber auch fühlt man dafs ernstlich begonnen werden müsse.

Das neueste Werk des Herrn von Schack, POESIE UND KUNST DER ARABER, (Berlin, Wilhelm Hertz) enthält interessante Mittheilungen über bildende Kunst bei den Arabern in Spanien und Sicilien. Herr von Schack erklärt die allgemeine Annahme dafs Malen und Bildhauerei durch den Koran verboten seien, für falsch, und liefert Belege für seine Meinung.

Ueber Künstler und Kunstwerke. Tafel V.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. XI. XII. November. December. 1865.

Das Bedeutendste das in den letzten Jahren über Raphael veröffentlicht worden ist, sind die Notizie inedite des Grafen Giuseppe Campori. Die Berichte des ferraresischen Gesandten die wir hier zum erstenmale lesen, geben nicht nur einen Zuwachs an äufseren Thatsachen nämlich, sondern zeigen Raphaels Charakter in neuem Lichte. Bekannt war längst, wie gewandt er sich in Rom zu bewegen wuste: hier empfangen wir eine prägnante Illustration dazu.

Der Herzog von Ferrara hat eine Bestellung gemaeht, Raphael sie übernommen. Aber sie kommt nicht zur Ausführung. Der Gesandte empfängt den Auftrag, zu mahnen. Seine Berichte zeigen wie dies geschieht und in welcher Weise Raphael, bei immer neuen Zusicherungen, die Sache hinausschiebt. Man begreift die sich endlich bis zum äufsersten steigernde Unzufriedenheit des Herzogs, die wachsende Verlegenheit des Gesandten. Aber man fühlt zugleich die Unmöglichkeit für Raphael, mehr zu thun als er that, d. h. Versprechungen zu geben. Man bewundert schliefslich, mit welch graziöser Klugheit er auszuweichen und am Ende dennoch wieder zu beschwichtigen versteht. Raphael war ein vollendeter Diplomat. All die Unbefangenheit, der Aplomb und die Liebenswürdigkeit der man nur verzeihen kann, standen ihm dafür zu Gebote.

Einer von diesen, eine solche Escapade mittheilender Bericht des Gesandten liefert mir Gelegenheit einige neue Dokumente meinerseits zu veröffentlichen, deren Anslichttreten, wie das so mancher andern werthvollen Beiträge zur Geschichte jener Zeit, wir dem unermüdlichen Eifer des Major Kühlen zu Rom verdanken, eines Mannes der nun schon seit vierzig Jahren die Stadt mit dem glücklichsten Erfolge durchspürt ohne dafs es bisjetzt gelungen wäre seinen Sammlungen den Platz zu erwerben an dem sie eine Zierde jedes öffentlichen Institutes sein würden.

Am 17. December 1519 schreibt der Gesandte, Paulucci mit Namen, folgendes an den Herzog (Camp. p. 22):

'Den Auftrag Raphael betreffend habe ich nicht ausgerichtet. 'Ich mufs den passenden Moment dafür wählen nnd hoffe ihn zu 'finden. Ich will es zuerst doch wieder in Güte mit ihm versuchen, 'denn leugnen läfst sich nun einmal nicht dafs Männer von so be-'deutender Stellung wie er, höchst reizbar sind. (— perchè invero 'gli uomini di questa excellencia sentono tutti del melancholico.) 'Und Raphael ist es gerade jetzt in um so höherem Grade, als er, 'an Bramantes Stelle, das ganze Bauwesen auf den Schultern hat, 'und am liebsten dem Giuliano Leno selber noch die Handwerks-'arbeit aus den Händen nähme.

'Heute Morgen traf ich ihn. Er war gerade im Begriff wegen 'zweier Pfeiler oder vielmehr Unterstützungsmauern Anweisung zu 'geben; der Pabst läfst diese Arbeiten zu Verstärkung des gewölb-'ten Bogen an der Schweitzerstrafse, der einzustürzen drohte, aus-'führen.

'Ich suchte ihn festzuhalten; er bat mich nur solange Geduld 'zu haben bis er mit den Maurern gesprochen, d. h. mit andern 'Worten: ich möchte solange auf ihn warten bis ich Lust hätte 'fortzugehn. Ich mufs ihn das nächste Mal fester zu packen suchen. 'Ich werde ihn dann wissen lassen wie es mir neulich bei ihm im 'Hause ging (Raphael hatte sich verleugnen lassen), und will er 'mich dann abermals mit schönen Worten abspeisen, so theile ich 'ihm ohne Rückhalt mit was in Ew. Excellenz Briefe steht. Ueber 'Alles statte ich dann genauen Bericht ab.'

Es folgen noch weitere Berichte in dieser Sache, die damit endet dafs man nach Raphaels Tode ferraresischer Seits vorausbe-zahlte Gelder, für die keine Arbeit geliefert worden war, aus dem Nachlasse beanspruchte.

Graf Campori bemerkt zu diesem Schreiben, es sei offenbar, dafs der Gesandte, dem der Herzog aufgetragen hatte Raphael gegen-über eine schärfere Sprache zu führen, den Auftrag, den abzulehnen aufserhalb seiner Stellung lag, mit allerlei Vorwänden wenigstens in der Ausführung hinauszuschieben versuchte. Es sei das erstemal dafs wir Raphael 'melancholisch' genannt fänden, ein Wort das in der Sprache jener Zeit die Eigenschaft der astrazione oder stranezza bezeichne, und das fünfzig Jahre später bei Tasso gebraucht worden

sei um ihn nicht geradezu wahnsinnig zu nennen. Ebenso grundlos erscheine die andere Anschuldigung: Raphael habe den Giuliano Leno aus der Arbeit verdrängen wollen (der Brief sagt: vorebbe torre l'arte di mano a Giuliano Leno): erstens weil Raphael bereits vier Jahre lang damals als Bramantes Nachfolger im Amte gewesen, zweitens weil er die Last seiner unzähligen Geschäfte nicht durch diesen neuen Zuwachs habe vermehren wollen können, endlich weil Leno als ein viel zu unbedeutender Gegner für Raphael dastehe. Graf Campori erinnert an Vasari's Stelle: Leno sei ein geschickter Mann gewesen dem es weder an Urtheil noch an Erfahrung gefehlt, der sich trotzdem aber nur als ausführende Kraft unter der Oberleitung Anderer nützlich gemacht.

Ich kann diesen Erörterungen des Grafen Campori nicht ganz zustimmen.

Offenbar ist, dafs Paulucci den Auftrag, soviel er durfte, abzulehnen, nicht sosehr aber, dafs er zu diesem Zwecke Raphael anzuklagen versucht. Im Gegentheil, er wendet den Herzog zu beruhigen ein anderes Mittel an: er stellt sich selbst als persönlich beleidigt hin und hofft, indem er für den Moment die Ausführung des Auftrages, gegen Raphael grob zu werden, unterläfst, dennoch dadurch dafs er seine eigene Ehre in's Spiel bringt, den Herzog darüber zu beruhigen dafs wenn jene Erklärungen einmal statthaben würden, sie womöglich schärfer noch lauten sollten als der Herzog selber befohlen.

'Melancolico' hier durch 'mit einem Anflug von Narrheit behaftet' oder 'tiefsinnig' oder 'schwermüthig' zu erklären, scheint mir die rechte Nöthigung zu fehlen. Allerdings läfst Francesco d'Ollanda Michelangelo aussprechen: kein grofser Mann, der nicht nach irgend einer Seite hin eine Seltsamkeit (Extravaganz, Bizarrerie) habe. Dafs dies hier nicht gemeint sein konnte, geht, glaube ich, schon daraus hervor, dafs Paulucci gleich darauf sagt: Raphael sei um so mehr melancholico (um so reizbarer, wie ich übersetzte) weil so viele Arbeit auf ihm laste. Paulucci wollte sagen, Raphael habe wie alle bedeutenden Männer seine guten und bösen Momente, und es sei unpraktisch, ihm in einem der letzteren mit dem alten Anliegen zu kommen. Melancolico ist hier als rein technischer Ausdruck angewandt. Man theilte die Temperamente ein in das sanguinische, cholerische, phlegmatische und melancholische. Grofse Künstler,

meint Paulucci, seien meistens Melancholiker, nnd wenn bei Raphael jetzt mehr als jemals das Temperament dominire, so seien die gewaltigen Geschäfte Schuld daran.

Was den zweiten Vorwurf anlangt: Raphael habe Leno verdrängen wollen, so übersieht Graf Campori dafs er gar nicht ernsthaft ansgesprochen, vielmehr nur als nur hypothetische Annahme das Uebermaafs des Eifers ausdrücken sollte, mit dem Raphael sich dem Banwesen widmete. Raphael, schreibt der Gesandte, hat nicht nur jetzt Bramantes Stellnng auszufüllen (fa il Bramante), sondern vorebbe torre l'arte di mano a Giuliano Leno: wäre wahrhaftig im Stande die Manerkelle selbst in die Hand zu nehmen. Statt zu malen nämlich, und seine edle Kraft in besserer Weise zn verwenden.

Wie hätte Raphael daran denken können, Leno, den ihm von Bramante her noch als alter bewährter Arbeiter und 'domestico' überkommenen, aus dem Amte zu verdrängen? Gerade 1519 war, nachdem Giuliano da San Gallo schon früher abgegangen, nun auch Fra Giocondo zurückgetreten, sein zweiter Nebenarchitekt oder vielmehr der oberste Leiter der ganzen Unternehmung, nnd Raphael stand allein an der Spitze. Das wohl wollte Paulucci andenten als er sagte fa il Bramante, soviel als: Raphael nimmt jetzt die volle Stellnng ein die früher Bramante innehatte.

Anf dieses Giuliano Leno Engagement beziehen sich die von Major Kühlen aufgefundenen Aktenstücke.

1.

Ein Schreiben Raphaels.

Im Namen Christi.

Geehrtester Messer Giuliano, in aller Kürze die Mittheilung dafs unser gnädigster Herr durch Messer Piero zwei Erlasse ausfertigen lassen wird, einen der Euch in Eurer Stellung als Vorsteher des Bauwesens von Sanct Peter bestätigt, den andern für mich als ersten Baumeister daran; und zwar wird er sie in Form von Cabinetsbefehlen erlassen, damit sie desto sicherer sind. Ferner wird er einen Erlafs in Form eines Regierungsdekretes vom Cardinal Santa Maria in Portico zu Bestätigung der Bauführer ausfertigen lassen, und zwar für Giovan Francesco di Lorenzo aus Florenz nnd Lionardo Santegli, beide als Mensuratoren, für Niccolo von

Bibbiena und Meister Antonio von Pontasieve als Mauermeister, Andrea von Melano als Bildhauer, und Meister Giovanni, Euren (Sohn?) als Zimmermeister. Ich habe dem Cardinal aufserdem Euren Bekannten, Meister Giovan Maria dal Abaco empfohlen und wünschte Ihr sprächet dem Cardinal gleichfalls davon, da er ein in seinem Handwerke brauchbarer Mann ist. Jeder von diesen Allen wird mit fünf Dukaten Kammergeld monatlich angestellt. Mit der Arbeit wird es nun tüchtig vorwärts gehn.

Von Herzen der Eurige, den 30. Juli 1514.

Euer Raphael
Maler und Architekt in Rom.

Der italienische Text, den ich nach der Originalhandschrift selbst copirt habe, lautet:

÷ A mess. Juliano leno mio honorandissimo in porto.*)

Y. H. S.

Mess. Juliano mio honorandiss°. questa sera solo p dirui che nostro signiore fara fare a mess. piero dui breui uno p uoi confirmatorio ne lufitio di churatore de la fabricha di S. piero, et laltro p me darchitectore e li fara spedire sub anulo p dataria | e quali seranno piu ualidi. Alsi fara spedire uno brieue ī forma chamere dal r^mo^. de. S^a^. maria ī porticho a soprestanti de la fabricha | li quali seranno Joanfranciescho di lorenzo fiorentino e lionardo santegli mensuratori. m° nicholo da bibiena e m° antonio dapontasieue scarpelini. andrea damelano schultore. e m° Joanne ūro legnaiuolo. ho ricomandato al detto r^mo^ de S^a^ maria inporticho m° Joanne maria dalabacho | che uoi cognoscete e uoglio che ne parlate etiam uoi | a | monsigniore | perche. e. ualentuomo ī larte sua. A tuti serano asegniati de dinari di chamera .v. ducati p mese de prouigione | e chosi lopera andera ghagliardamente.

A uoi de chuore me ricomando li. xxx. de lulio M. D. XIV.

Iluostro raphaello dipintore
e architectore ī roma.

Der Ton des Schreibens zeigt, mit wem wir es zu thun haben: einem zuverlässigen Manne zweiten Ranges, auf den Raphael wahrscheinlich grofse Stücke hielt und den er freundschaftlich behandelte.

*) Santa Maria in Portico.

2.

Entwurf zu einem der Specialverträge welche Leno in seiner neuen Stellung mit den einzelnen Mauermeistern abzuschliefsen hatte.

Im Namen Christi.

Ich Raphael, Sohn des Giovanni Santi von Urbino, Architekt am Sanct Peter, bezeuge hiermit wie Francesco, Sohn des Domenico Bonello mit Messer Giuliano Leno, Curator besagten Baues, übereingekommen ist, im Sanct Peter ein Sechstel des kreisförmigen Fundamentes neben Meister Bernardello von Monto Brianzo herzustellen.

Zuvörderst verpflichtet er sich, bis zum Marientage Mitte August zwölf Leute in Arbeit zu stellen, von da ab jedoch soviel als erforderlich sein werden, d. h. zwanzig bis fünfundzwanzig.

Ferner verpflichtet er sich, wie gesagt also, genannte Leute in Arbeit zu stellen, gute Arbeit zu liefern mit aller Sorgfalt, und so tief zu graben bis sich fester brauchbarer Grund findet, soweit als die Andern graben.

Ferner verpflichtet er sich alle Steine (?) herauszunehmen und bei Seite zu schaffen.

Ferner verpflichtet er sich alles unter der Erde befindliche Mauerwerk zu vernichten und auf seine Kosten herauszuschaffen.

Ferner verspricht er alles über der Erde befindliche Mauerwerk soweit es auf seinen Antheil kommt zu zerstören, und Messer Giuliano habe zwölf Bajocchi*) für die römische Elle zu bezahlen, wobei Messer Giuliano zu bestimmen habe was zu zerstören ist.

Ferner verpflichtet sich Messer Francesco, die Zahlung halb in Geld, halb in Naturalleistungen anzunehmen.

Ferner, es zahlt Messer Giuliano auf der Stelle zwanzig Dukaten Geld und zwanzig Dukaten in Gegenständen.

Ferner verpflichtet sich Messer Giuliano alles Holzwerk und Pumpen zu liefern um das Wasser auszuheben, die nach dem Gebrauche zurückzugeben sind.

Ferner, es wird bei Zahlungen die Quadratelle Erde zu fünf Carlin berechnet, und wird sobald die erste Zahlung abgearbeitet ist, die zweite folgen.

*) 'Zwölf' findet sich ausgestrichen und am Rande '8' geschrieben.

Ferner, es gilt dieser Pakt bis auf den Grund gearbeitet worden ist, worauf Jeder thun und lassen kann was ihm beliebt.

Ich Raphael wie oben.

Ich Domenico di Francesco verpflichte mich zu dem obenstehenden.

P. Vigorosis, Notar. Giuliano Leno, eigenhändig.

Gleich darunter von anderer Handschrift:

Messer Francesco Vigorosis, lafst Euch von Messer Domenico Bonello einen Contrakt in Forma Camerae unterzeichnen, wie ihn Messer Raphael von Urbino aufgesetzt hat, durch welchen er sich mir verpflichtet ein Sechstel der Fundamente am Sanct Peter unter den vorgezeichneten Bedingungen auszuführen; doch ist zu bemerken dafs für die Zerstörung des Mauerwerkes nicht zwölf, sondern nur acht Bajocchi für die Elle gesetzt werden, der gewöhnliche Preis den auch die andern Meister erhalten. Diesen Punkt bitte ich Euch zu ändern, im Uebrigen Alles aufzusetzen wie dasteht.

2. August 1514.

Giuliano Leno, eigenhändig.

Italienisch, von Raphaels eigner Hand durchweg, von mir geprüft und abgeschrieben:

Y. H. S.

Facio fede. Io raphaello di gioanni santi durbino architectore de santo piero come m°. franciesco di domenicho bonello si conuene con mess. Juliano leno churatore di detta fabrica di lauorare in santo piero uno sesto de lo fundamento tondo a | canto a m°. bernardallo di monte brianzo.

Imprimis promete tenere | a | lauorare fin. a santa maria di mezo aghosto dodeci homini da santa maria di mezo aghosto in la quanti seranno necessario cio. e. fin a. xx. in . xxv. homini.

Ite promete tenere | a | lauorare li homini come de sopra e far lopera bona con ogni diligentia e andar | a | trouar lo terreno bono fermo sichondo andaranno li altri.

Ite promete capare tucta la preta e metela da canto.

Ite promete de rouinar li mura catiue trouasse sotto terre a sue spese.

Ite promete sopra terre far rouinar tute quelle mure tochate

in parte sua. e mess. Juliano abia apaghare "b^{i}. xii."*) la channa: e che mess. Juliano li habia | adare quello li. e. necessario p rouinare.

Ite se conuenissino p pretio b^{i}. vintequatro p canna ausanza di roma di moneta vechia.

Ite promete dito m^{o}. franciesco di tormita roba. e mita dinari.

Ite dito mess. Juliano li da dipresenti duch. xx. di dinari. e duch. vinti di robe.

Ite promete dito mess. Juliano darli tuti legniami e burbere p cacciar aqua . e . li debia restituire quando li hara adoperato.

Ite quando li habia a dar dinari Juliano si misura a ragione di carlini cinque la canna quadra di terra. e sconti li primi dinari dara laltra pagha.

Ite che questo partito se intende fin a lo piano de la terra | e poi ogni vno sia in sua liberta.

Io raphaello vt supra.

Io domenicho di fran^{co} bonel^{o} couego et prometo como di sopra e schrito.

F Vigorosi notarius. Juliano leno manu ppria.

MS Francesco Vigorosis pigliarete una obligatione da m^{o} domenico bonello in forma camer (camere?) secundo la scripta ne ha fatta ms raphaelo durbino lo quale me pmetta de fare lo sesto del fundamēto de sancto piero cum pactis et conditionibus ibi expressis | saluo tamen che in nel rouinare le mure el pretio solito et dato agli altri mastri. ene. de. 8. b^{i}. et non de . 12 . b^{i}. ła cana. Et voi lo cangierete et in lo resto resti in li termini de prima . . .

2 augusti 1514.

Juliano leno m. p.

Dieser Contrakt giebt Gelegenheit auf die Stelle Vasari's (im Leben des Fra Giocondo) zurückzukommen, wo die Operationen dargestellt werden, mit denen man Bramante's ungenügenden Fundamentirungen nachzuhelfen suchte.

Vas. ix. 160. Trovandosi**) poi in Roma alla morte di Bramante, gli fu data la cura del tempio di San Piero, in compagnia di Raffaello d'Urbino a Giuliano da San Gallo, acciò continuasse

*) Durchstrichen und von anderer Hand 'b^{i} 8.' am Rande.

**) Fra Giocondo scil.

quella fabbrica cominciata da esso Bramante; perchè minacciando ella rovina in molto parti, per essere stata lavorata in fretta e per le cagioni dette in altro luogo, fu per Consilio di fra Jocondo, di Raffaello e di Giuliano per la maggior parte rifondata; nel che fare, dicono alcuni che ancor vivono e furono presenti, si tenne questo modo. Furono cavate, con giusto spazio dall' una all 'altra, molte buche grandi a uso di pozzi, ma quadre, sotto i fondamenti; e quelle ripiene di muro fatto a mano, furono, fra l'uno e l'altro pilastro ovvero ripieno di quelle, gettati archi fortissimi sopra il terreno in modo che tutta la fabbrica venne a esser posta senza che si rovinasse sopra nuove fondamenta, e senza pericolo di fare mai più risentimento alcuno.

Zu deutsch: Anwesend in Rom zu der Zeit wo Bramante mit Tode abging, wurde ihm (Fra Giocondo) und neben ihm Raphael von Urbino und Giuliano von San Gallo der Bau des Sanct Peter übertragen, um Bramantes begonnene Arbeiten fortzuführen. Diese nämlich drohten an vielen Stellen mit Einsturz, da sie mit zu grofser Hast aufgeführt worden waren, sowie aus andern, andernorts erwähnten Ursachen. Fra Giocondo, Raphael und Giuliano kamen dahin überein dafs neue Fundamente gelegt werden müssen, und Leute die dabei waren und die noch am Leben sind, beschrieben mir das dabei beobachtete Verfahren folgendermaafsen. In bestimmten Zwischenräumen wurden grofse, brunnenartige Löcher ausgegraben, viereckig und bis unter die Fundamente reichend; diese wurden richtig ausgemauert, und sodann von einem dieser Pfeiler, oder vielmehr von einer dieser gemauerten Ausfüllungen zur andern starke Bogen geschlagen die über dem Grunde lagen. Auf diese Weise kam der ganze Bau ohne dafs man etwas einzureifsen brauchte und ohne Gefahr zukünftiger Zufälle auf neue Fundamente.

Nehmen wir hierzu was Vasari im Leben des Bramante erzählt: dafs bei dessen Tode die vier Hauptpfeiler unter der Kuppel bereits aufgeführt und mit Bogen verbunden waren, dafs ferner die grofse mittelste Hauptkapelle am Schlusse der Kirche beinahe vollendet, vom übrigen vieles begonnen war, so sehen wir die drei neuen Baumeister diese Arbeiten untersuchen, an vielen Stellen die Entdeckung machen dafs Grundwasser vorhanden war das ein Tiefergehen mit den Fundamenten erforderte, und sich nach gemeinsamer

Berathung dahin entschliefsen die alten Fundamente an Ort und Stelle zu lassen, dagegen in bestimmten Zwischenräumen durch sie hindurch zu gehn und Pfeiler von gehöriger Tiefe aufzuführen, welche mit tüchtigen Bogen verbunden eine neue Grundlage bildeten ohne dafs man die alte herauszureifsen brauchte.

Der Contrakt zeigt wie man die Arbeit theilte. Der Ausdruck fondamento tondo berechtigt zu der Annahme dafs es sich hier um eine der mit runden Mauern umfafsten Schlufskapellen des Querschiffes handelte.*) —

Zu Anfang des nächsten Jahres sehen wir die Arbeit am Sanct Peter fortschreiten und anderes dazukommen. Hierüber geben zwei Stücke Auskunft welche Major Kühlen bisjetzt noch nicht in seinen Besitz gebracht hat und die er mir deshalb nur abschriftlich mittheilen konnte.

3.

Im Namen Christi.

Sehr geehrter Messer Giuliano, anbei erfolgt die Zeichnung Eurer Cornische mit den nöthigen Maafsangaben, durch Meister Jacopo. Ich kann nicht selbst kommen da mich die Arbeit an den Pilastern Tag und Nacht in Anspruch nimmt. Meister Jacopo will sich durch einen von Messer Giovanni Gais, Notar der Auditoren, anzufertigenden Contrakt verpflichten, auch die Maurerarbeit für die Treppe zu übernehmen. Als Zahlung hat er dafür von Euch einhundertsechzig Dukaten, zu zehn Carlin das Stück**), zu verlangen. Zahlt ihm zuvörderst ein Drittel, und je nach Fortschritt der Arbeit die beiden andern Drittel. Giovanantonio Foglietta hat sich verpflichtet an seinen Pilastern nach Maafsgabe der Arbeit des Meister Giorgio arbeiten zu lassen und soviel Arbeiter einzustellen als dieser. Ich bin einverstanden damit. Anderes nicht für diesmal. Meine Empfehlungen.

Rom, den 16. Januar 1515.

Euer Raphaello Santi.

An Messer Giuliano Leno, Wohlgeboren.

Santa Maria in Portico

*) Man sehe wie Passavant Vasari misverstanden hat, I, 241. (deutsche Ausg.) Wahrscheinlich verführte ihn das Wort 'pilastri.'

**) 'Zehn' fehlt, ergiebt sich aber aus dem Folgenden.

Italienisch nach Major Kühlen's Abschrift:

ch. 447. recto.

Y. H. S.

Messer Juliano honorandissimo. Ve mando el desegnio del vostro chornicione con le misure fatte,

per maestro Jacovo. Compatiteme per gratia giache lopera de questi pilastri me tien occhupato

di e notte. m° jacovo se obbligera p schritta de mano de mess. Joane ghaj notaro de lau

ditore de fare etiam le mure a la schala, e per pagamento de li sopradetti lavore havete

a darli duch. 160 de charlini, e di presente li darete uno terzo, e sechondo ne va lavorando havera li altri doi terzi.

Jannantonio el foglieta promete fa lavorare nel suo pilastro de S° Piero secundo.

lavora maestro giorgio in nel suo, e prometta tenere tanti maestri quanti tene m°

giorgio. e sta bene. non altro E a V. S. me ricomando.

de roma. li xvi. de gienaro 1515.

El vostro raphaello santi.

Jo. Gais not.

ch. 447. verso.

A messer Juliano leno mio osservandiss°.
a S° Maria in porto.

Hierzu der Entwurf eines Contraktes.

4.

† Im Namen Gottes, den 15. Januar 1515.

Entwurf eines Contraktes zwischen Messer Giuliano Leno und Meister Jacopo von Conego, Maurer.

Zuvörderst macht er sich verbindlich das Mauerwerk für die Treppe von Santa Maria in Portico herzustellen, es doppelt so hoch*) als die vorhandenen Mauern aufzuführen und das Dach über die Treppe zu legen.

---

*) Bitte mit dem italienischen Texte zu vergleichen, ob meine Uebersetzung richtig ist.

Ferner verpflichtet er sich an einer Seite eine Krönung aufzusetzen nach Angabe Raphaels von Urbino *). Als Zahlung für diese Arbeiten verspricht ihm Messer Ginliano einhundertsechszig Dukaten à 10 Carlin, wovon jetzt ein Drittel und nach Maafsgabe des Fortschrittes der Arbeit die beiden andern Drittel entrichtet werden.

Ferner verpflichtet sich Messer Ginliano, Stricke und ? , und nöthigenfalls Stangen, ? , und Balken zu liefern.

Ferner verpflichtet sich Messer Giuliano ihm auf dem Platze von Sanct Peter ? , Kalk und Pozzolane anzuweisen. Die Breccia aber hat sich Meister Jacopo am Berge selbst zu holen.

Ebenso hat sich Meister Jacopo Ziegel und Backsteine am Ofen zu holen.

Ferner hat ihm Messer Giuliano alles nothwendige Holzwerk am Brunnen anzuweisen, insofern es für die Arbeiten zu Gerüsten gebraucht wird.

Ferner, Meister Jacopo hat fünf Maurer einzustellen und das Werk in zwei Monaten fertig zu liefern. Für jeden Tag aber den er früher fertig werden sollte, hat ihm Messer Giuliano drei Giulii zu zahlen. Alles nothwendige Eisenwerk hat derselbe am Brnnnen anweisen zu lassen.

Sollte die erwähnte Krönung während der genannten Zeit nicht fertig werden, so hat sie Meister Jacopo in der Folge nicht aufzusetzen.

Folgen die Unterschriften.

Italienisch wie Major Kühlen mir das Stück mittheilt:
ch. 446. v.

† Al nome di dio adi 15 di Genaro 1515.

nota di conuentione fra mess. Juliano leno et m° Jacomo de. Conneva muratore.

In prima se obliga di fare le mure a la schalla de Santa Maria in portio, et farli douj volte in su le dite mure et metter il tetto sopra dita schalla.

Alsi promete di metter uno cornixono per uno facia Como vora rafello di Urbino per pagamento di li sopra diti lavore, dito mess.

*) 'Rafello d'Urbino'. Das erstemal dafs wir Raphael seinen Namen mit einem f statt ph schreiben sehn. Doch besitzt Major Kühlen das Blatt nicht selbst und empfing nur eine Abschrift.

Juliano promete di darli duc. 160 di Carlini x per duc. et di presente se li dara uno terzo, et siconda vera lavorando avera li altri doy terzi.

Alsi dito mes. Juliano promete di prestarli fune e straya *) facesse bisogno pertica, prede e legnami

Alsi dito mes. Juliano de promete di darli la roba sopra la piacia di Santo petro cioe prede calcia pozzelano et la breccia dito m° Jacomo l'abra a tore al monte

Alsi le tegole, matoni dito m° li habia andare a tore a la fornaxa.

Alsi che tuti li legnami farano bisogno dito mess. Juliano si li habia fare consignare al pozo et darlo tuti legnami et cioe per fare ponti et tente per dito opere.

Alsi che dito m° Jac°. habia a tener cinque cazole **) et habia a finir dite opere in mexi doy, et tanti giorni quanto finira prima di mexi doy dita opera dito mes. Juliano la abia adare Juli 3 il giorno e tuti le cadene andasseno a dito opera se li habiam a consegnare al pozo

E per caxo che il cornixono non fusse fato in tempo dito m° Jacovo non vole esser tenuto a meterlo piu dito cornixono.

D. Daniel de Cinaxo promittens de rato pro d. Juliano ex ..... et Mag' Jacobus personaliter suprascripta capitula ad invicem pro quibus se obbligarunt in forma camere apostolice et jurarunt et actum in domo directi Danielis presentibus d. Comelino de portalupis de Mediolano et constantino de nibia laico mediolanensi sesti buo ect.

Magister Christoforus de Canobio vaccinarius promisit pro dicto Magistro Jacobo quen Idem M. Jacobus promisit relevare Indemnen obligans et sub ?.. Camere actum et presentibus ut supra.

In super Idem Magister Jacobus habuit pro parte 160 duc. suprascriptor a d. Juliano per munus Danielis duc. LIIII. de Carl. de quibus sebene contentum vocavit et presentibus eisdem testibus.

Jo. Gais not. subscripsit.

Dieser Contrakt bezieht sich auf eine architektonische Arbeit von der keine Spur mehr vorhanden ist. An der Stelle wo

*) strajo, Streifen? prede = preta (p. 217) = pietra?

**) Undeutlich geschrieben.

sich heute die Kirche Santa Maria in Campitelli erhebt, ein zu Ende des 17. Jahrhunderts von Grund aus neu aufgeführtes Bauwerk, stand damals die alte Kirche Santa Maria in Portico, die Titularkirche des Cardinals Bibbiena, der, einer der genauesten Freunde Raphaels, durch ihn einen Umbau vornehmen liefs. Raphael lieferte die Zeichnungen, Leno hatte die technische Ausführung zu leiten. Sosehr aber war er, am Sanct Peter scheint es, beschäftigt, dafs er keine Zeit fand diesmal selbst zu kommen. Was unter den Pilastern zu verstehen sei, die ihn 'Tag und Nacht in Anspruch nehmen', so stelle ich nur als Vermuthung hin, dafs es die innere Ausschmückung der Tribune gewesen, deren von dorischen Pilastern umgebener Halbkreis der Vollendung bedurfte. Passavant (I, 242) nennt sie seltsamer Weise einen 'von dorischen Säulen umgebenen Bezirk', ein 'prächtiges Werk' das 'später zerstört' sei. Es ist jedoch wohl nichts anderes als die von Peruzzi später vollendete Capella maggiore, so wie sie heute dasteht.

Einige Ausdrücke wie prede und straya habe ich unübersetzt gelassen; was breccia sei, ist mir nicht ganz klar. Der pozzo mufs ein damals bekannter Ort in Rom gewesen sein, wie es heute dort einen Platz 'pozzo delle cornacchie' giebt. Dafs ein Theil des Materials auf dem Petersplatze angewiesen ward, fand wohl darin seinen Grund dafs dort gröfsere Massen lagerten deren Benutzung Raphael frei stand. —

Da diese Ausführungen mit den Verdiensten des Conte Campori um Raphael begonnen haben, kehre ich noch einmal zu seinem Namen zurück, um seine neuesten Forschungen in den ferraresischen Archiven und die Linardo da Vinci betreffende Ausbeute zu erwähnen.

Niedergelegt finden wir diese letzte Arbeit in einem Aufsatze der Atti e Memorie della R. R. Deputazione di Storia Patria per le Provinzie modenesi e parmensi. Vol. III. Fasc. I. 1865, dessen Beginn ich in einer Uebertragung hier folgen lasse.

'Ueber des Lionardo Vinci oder da Vinci Leben ist wenig Sicheres vorhanden. Bedeutende Männer sind den Spuren dieses grofsen Geistes nachgegangen, dem im Bereiche der Malerei wenige gleichkommen, und der in der theoretischen Ergründung seines Handwerkes vielleicht ohne Gleichen dasteht. Ungelöst aber immer noch ist die Aufgabe, Lionardo's erste Entwickelung und

die Thätigkeit seiner früheren Jahre darzustellen. Kostbare Manuscripte fanden sich in seinem Nachlasse, doch nur von geringer Ausgiebigkeit über seine persönliche Existenz. Es scheint ihm kaum daran gelegen zu haben. Ventura, Amoretti, Rossi, Gaye, Libri, Rio haben mit ihren Forschungen werthvolle Daten zu Tage gefördert, im Ganzen aber wenig erreicht. Der geringste Zuwachs ist hier werthvoll. Was ich im Folgenden gebe: Dokumente und Andeutungen die ich im forraresischen Archivio Palatino fand, darf deshalb, schoint mir, als so gering es sich darstellt, dennoch als ein nicht unbodeutender Beitrag zur Vermehrung unserer Kenntnifs in Betreff Lionardo's betrachtet werden.'

'Bekannt ist dafs Lionardo 1483 von Ludovico Moro nach Mailand berufen ward, und welch ausgedehnter Wirkungskreis sich dort seiner Thätigkeit aufthat. Als Hauptwerk fiel ihm der Auftrag zu, die Reiterstatue Francesco Sforza's, Begründers der Dynastie, auszuführen. Alle andern gleichzeitigen Monumente dieser Art sollten übertroffen werden. Florenz war damals berühmt für solche Arbeit, Donatello hatte in Padua, Baroncelli in Ferrara, Verocchio in Venedig seine Probe abgelogt: höchst wahrscheinlich dafs Lionardo gerade dieser Statue wegen berufen wurde!'

'Vier Jahre brauchte er zur Herstellung des Modells, dessen Gufs 200,000 Pfund Bronze erforderte. 1493 zu Verherrlichung der Vermählung Maximilians mit Bianca Sforza öffentlich aufgestellt und allgemein bewundert, gelangte es dennoch nie zur Ausführung. Man könnte dabei an Ludovico Moro's financielle Verlegenheiten denken, viel natürlicher jedoch die Ursache in dor Langsamkeit des Meisters zu suchen der nie zum Abschlufs gelangen konnte. Fluat aes! rief ein Dichter damals aus, als solle ein Befehl des Fürsten diesem Zögern ein Ziel setzen; allein die Zeiten änderten sich: das Erz flofs, doch um sich zu Kanonen zu gestalten.'

'Moro's doppelte Schuld, seinen Neffen um die Herrschaft gebracht und die Franzosen nach Italien gerufen zu haben, empfing den verdienten Lohn. Erst lockt er die Franzosen herbei, bald darauf steht er an der Spitzo einer Liga zu ihrer Vertreibung. 1499 nimmt Ludwig XII. Mailand in Besitz, noch einmal erobert Moro os zurück, doch nur um von neuem zu unterliegen. Er fällt dem Sieger in die Hände und stirbt in Frankreich nach zehnjährigem Gefängnifs.'

'Das Modell der Statue, aufgegeben und vernachlässigt, theilte das Schicksal des Fürsten. In Saba Castiglione's Erinnerungen lesen wir „das Pferd (la forma del cavallo) an welchem Lionardo 'volle sechszehn Jahre gearbeitet, ging durch die Unwissenheit und 'Sorglosigkeit derer zu Grunde, die, weil sie von Kunst nichts ver-'stehen, die Kunst nicht zu schätzen wissen: ein so edles Werk 'muste den guascognischen Armbrustschützen zum Ziele dienen". Castiglione erlebte das in seiner Jugend selbst und seine Angabe darf obwohl bestätigende Zeugnisse anderer Gleichzeitiger fehlen, auf volles Vertrauen Anspruch machen. Vasari der fünfzig Jahre später schrieb, setzt hinzu, die Franzosen hätten das Modell zu Grunde gerichtet.'

'Wann dies geschah jedoch ist bisjetzt nicht festzustellen gewesen: die nachfolgenden Dokumente beweisen dafs das Modell 1501 noch existirte. Ercole von Este beabsichtigte damals, sich selbst eine Reiterstatue zu errichten und den neuen, bei Erweiterung der Stadt Ferrara angelegten Platz damit zu schmücken. Der mit der Arbeit beauftragte Meister jedoch war gestorben, und der Herzog kam auf die Idee, den Cardinal von Rouen, Regenten von Mailand, um Ueberlassung des lionardischen Modells anzugehn. Hier der Brief den er in dieser Angelegenheit an seinen in Mailand residirenden Gesandten Giovanni Valla abgehn läfst:'

"Messer Giovanni, nachdem wir Befehl gegeben dafs eine Form 'von Erde angefertigt werde um das Bronzepferd zu giefsen welches 'hier auf dem Platze der neuen Stadt errichtet werden soll, und der 'damit betraute Meister mit Tode abgegangen ist ohne es zu voll-'enden, wir in Folge dessen nicht wissen wie wir dieses Werk zu 'Stande bringen können, da Niemand sich findet um das begonnene 'fortzuführen oder zu beendigen, wir dies jedoch sehnlich wünschen, 'so kommt uns in Erinnerung dafs sich in Mailand die bereits fertige 'Form eines Pferdes befindet, welches Herr Ludovico einmal für sich 'giefsen zu lassen die Absicht hatte, angefertigt durch einen Meister 'Lionardo, welcher für dergleichen ein guter Meister ist, und dachten 'wir, da die hiesige Form nun einmal nicht zu gebrauchen ist, ob 'jene nicht gut und geeignet wäre unser Pferd zu giefsen; beauf-'tragen Euch deshalb den ehrwürdigsten und erlauchtesten Monsignor 'Cardinal von Rouen aufzusuchen, ihm unsere Verlegenheit mitzu-'theilen und ihn zu bitten Uns diese Form zu überlassen um unser

'Pferd mit ihrer Hülfe gieſsen zu können, für den Fall daſs er ihrer 'nicht selbst benöthigt wäre, denn wir möchten ihm nicht mit der 'Bitte um etwas beschwerlich fallen an dessen Besitze ihm selbst 'gelegen ist, obzwar Wir überzeugt sind daſs seiner Hochehrwürden 'wenig darum zu thun sei, unter dem Beifügen, daſs uns aus obge-'meldeten Ursachen hiermit ein ganz besonderer Gefallen geschehe, 'sowie mit der Anmerkung, daſs genannte Form, wie gesagt, in Mai-'land von Tag zu Tage in schlechteren Zustand geräth und Niemand 'dort sich um sie kümmert. Sollte Seine Hochehrwürden uns will-'fahren, wie Wir wohl hoffen dürfen, so gebt Uns sofort Nachricht, 'wir werden dann Jemand absenden, der für geschickte und sichere 'Ueberführung der Form, damit sie keinen Schaden leide, Sorge trägt. 'Versäumt nicht, kein Mittel unangewandt zu lassen und Seine Hoch-'ehrwürden dahin zu bestimmen Unserer Bitte zu willfahren, und 'empfehlt mich ihm angelegentlichst.

'Ferrara, 19. September 1501."

'Valla war leider nicht im Stande bessere Antwort zu geben als die nachfolgende Depesche vom 24. desselben Monats enthält:'

"Heute habe ich den Auftrag Seiner Erlaucht dem Cardinal 'von Rouen ausgerichtet, die Form des Pferdes betreffend welche 'Herr Ludovico anfertigen lieſs, und erwiederte mir Seine Erlaucht 'daſs er, soviel ihn angehe, dieselbe Eurer Herrlichkeit mit Vergnügen 'überlassen würde, allein daſs, da Seine Majestät der König die 'Form gesehn, er es nicht wagen dürfe dieselbe ohne vorherigen 'Bericht an den König fortzugeben.'

'Ich möchte Eurer Herrlichkeit vorschlagen, an Bartolommeo 'de Cavaleriis darüber zu schreiben, damit er dem Könige da-'von spricht, und bin gewiſs, Seine Majestät wird nichts dagegen 'haben. —"

'Weiteres, über diese Unterhandlungen sowohl als über die Gründe warum sie zu keinem Ziele führten, zu entdecken war ich leider nicht im Stande. Bei geringerer Scrupulosität des Cardinals wäre das Modell vielleicht zu Wasser nach Ferrara geschafft, dort gegossen und vor der Zerstörung bewahrt worden der es kurz darauf seinen Untergang verdankte'. —

Ich breche hier mit Campori's Aufsatz ab, welcher in seiner Folge nooh eine Anzahl Notizen über Lionardo, sowie über dessen Nachlaſs bringt. Erörtern aber möchte ich einen Umstand, den ich

nicht geradezu als einen Irrthum des Grafen zu bezeichnen wage, der jedoch meinem Bedünkon nach als zweifelhaft erörtert werden mufs.

Campori nämlich nimmt das in den Depeschen ausschliefslich gebrauchte Wort 'forma' für identisch mit 'modello'. Mir scheint mindestens freizustehn, forma mit Form zu übersetzen, und anzunehmen, dafs es sich nicht um das Modell, sondern um die von Lionardo angefertigte Form handelte. Man erwäge, dafs niemals gesagt wird 'modello' oder 'statua', oder 'figura', oder 'cavallo', sondern immer nur 'forma'. Der in Ferrara verstorbene Meister hat die begonnene 'forma di terra' nicht fertig gebracht. Man erinnert sich nnn, es liege eine solche forma unbeachtet in Mailand, u. s. w. Was konnte dem Herzogo an einem Modelle liegen, das er erst formen lassen muste um es zu gieſsen, während hier sich die fertige Form vorfand? Vasari wenigstens verwechsolt forma und modello nicht. Doch, wie gesagt, ich möchte nur die Aufmerksamkeit darauf gelenkt haben.

Allerdings scheint Saba Castiglione's Notiz schon mein Bedenken zu lösen. 'La forma del cavallo intorno a cui Lionardo 'avea sedici anni continui consumati, per ignoranza e trascura-'tezza d'alcuni i quali sì come non conoscono la virtù, così 'nulla la estimano, si lasciò vituperosamente ruinare, essendo stata ‚una così nobile ed ingegnosa opera fatta bersaglio ai ballestrieri ‹guasconi.' Hier könnte man für sicher halten, es handle sich um das Modell und nicht um die Form, denn es hat etwas Anschaulicheres und historisch Brillanteros, die Gascogner nach dem Modell schieſsen zu sehn, wie die Baschkiren ihrer Zeit nach dem Standbilde Napoleons auf dem Königsplatze in Cassel mit Pfoilen schossen; allein was Castiglione erzählt ist zu unbestimmt: die Form selbst in ihrer kolossalen Gröfse konnte immer schon die plumpe Gestalt eines Pferdes darstellen nach dem die Leute mit Bolzen schossen, vielleicht der Uebung wegen, nur weil es eine grofse Masse bot und an einer gelegenen Stelle stand. Möglich dafs es dies ist was der Herzog von Ferrara im Sinne hatte als er schrieb dafs die Form täglich mehr ruinirt werde. Doch, um es zu wiederholen, ich will hier keine Behauptung, nur eine Vermuthung aussprechen, da der Gebrauch von forma in Norditalien ein anderer wie in Toscana gewesen sein kann.

Das dagegen ergiebt sich: fiel die Zerstörung dieser Form oder dieses Modells nicht in das Jahr 1499, sondern nach 1501, so braucht Lionardo nicht bereits 1483 schon nach Mailand gekommen zu sein, denn dieses Datum beruht allein auf der Rechnung dafs jene 16 Jahre von 1499 in Abzug gebracht wurden. Keinenfalls ist es demnach nothwendig, seine Ankunft früher als 1485 anzunehmen. Dafs Lionardo der Statue wegen berufen worden sei, ist eine Hypothese die Alles für sich hat, und was Graf Campori darüber sagt, dürfte kaum Widerspruch finden. Vielleicht sogar dafs die von den andern florentiner Meistern damals im nördlichen Italien ausgeführten Arbeiten Ludovico die Idee gaben auch in Mailand dergleichen haben zu wollen, wo dann Lionardo als ein Schüler Verocchio's sich am natürlichsten zur Ausführung dieses Gedankens darbot. Verocchio hatte gerade in Venedig trübe Erfahrungen gehabt. Vielleicht, conjecturire ich weiter, wandte sich Ludovico zuerst an ihn, und Verocchio, weil er nicht selbst gehn wollte, sandte denjenigen seiner Schüler auf den er am meisten hielt. Natürlich dafs dies nur in der Luft schwebende Gedanken sind. Wer weifs, welcher günstige Zufall auch hier gelegentlich Licht schafft.

Das Dunkel das Lionardo's nähere Schicksale bedeckt, ist in der That um so seltsamer, als alle die andern Meister um ihn her immer deutlicher hervortreten. Bei ihm scheint kein Mittel, Klarheit zu erlangen, recht anzuschlagen. Aber es liegt auch in keines andern Künstlers Leben und Wirken soviel beinahe gewollt Geheimnifsvolles. Seine Arbeiten gleichen Gedichten in einer Sprache deren herrlichen Wohlklang man empfindet, aber deren Sätze man nicht immer ganz enträthselt. Ich hatte in diesen Tagen das Glück, ein hier im Privatbesitze befindliches Portrait betrachten zu dürfen, von dessen Vorhandensein nichts bekannt war vorher, und das, unberührt beinahe (und nur mit den Spuren der Verderbnifs die den Farben bei dem unaufhörlichen leise sich Zusammenziehn und Wiederausdehnen hölzerner Tafeln, hervorgebracht durch unvermeidlichen Temperaturwechsel, nothwendig erwachsen mufs), einen schönen jungen Menschen darstellt, dem, gleichsam als Anzeichen seiner siegenden Schönheit, ein Pfeil in die Hand gegeben worden ist. Das Haar golden und kraus in einander geringelt, riccio e inanellato, der Blick sanft, fast möchte man sagen zu süfs empor auf-

geschlagen, wunderbar die Modellirung des Mundes und Kinns, und von unnachahmlicher Grazie die Haltung der Hände. Dabei das Ganze von einer grübelnden, sich nicht beruhigenden Sorgfalt der Ausführung und jenem Leuchten im Colorit von dem Vasari erzählt wie es die Frucht der peinlichsten Farbenzubereitung war. Wem solche Werke vom Schicksal zugeführt werden, der mufs eine Art Gefühl haben, als gäbe es von nun ein Glied der Familie mehr im Hause, an das man denkt wie an ein Geschöpf voll Leben und Ansprüche, und von dem man Gedanken empfängt als hätte es eigne Gedanken für sich und Sprache.

Und welcher Unterschied doch zwischen dieser Arbeit und jenem Portrait zu Aarau, bei dem von Kennern darauf bestanden wird dafs es ein Raphael sei. Möge sich das nun verhalten wie es wolle, jedenfalls könnte Raphael es gemalt haben, und wer es malte, arbeitete wie mit seinen Augen und Händen. Wie durchaus verschieden diese Auffassung! Beides Antlitze, aus denen mau gern herausläse welche Seele einst dahinter versteckt lag; das Lionardo's aber wie mit Willen zum Räthsel geschaffen, das des andern Meister ohne eine Spur von Absichtlichkeit. Raphael wollte nur geben was er sah, so frei, so frisch, so offen als möglich. Die Schatten sind so bescheiden um die Wangen gelegt, die Augen so natürlich gerichtet, das Licht klarer Tag, kaum dafs wir überhaupt von Beleuchtung reden können. Bei Lionardo jeder Glanz, jeder Uebergang zum Dunkel fein ausgesonnen, eine künstlich verflochtene aus Licht und Schatten gewobene Melodie mit ineinandergreifenden, schwellenden und verklingenden Tönen; das des andern Meisters ein einfaches, herzergreifendes Lied. Man möchte es immer wieder hören und glaubt es vor alten Zeiten schon gehört zu haben.

Raphaels Reiz liegt in dieser naturgemäfsen Einfachheit. Niemand ist ihm gleichgekommen darin. Kein Dichter, finde ich, und kein Musiker soweit ich sie kenne, hat in seiner Kunst in so hohem Grade sich der Natur genähert als Raphael in der seinigen. Und deshalb scheint mir, wo überhaupt von geistigem Schaffen die Rede ist, steht Raphael allen Uebrigen voran. Aber auch weil wir in so vielen seiner Werke verfolgen und wissen wie sie entstanden sind, kann bei keinem andern schaffenden Genius so den Schritten nachgegangen werden, in denen wir ihn zu gröfserer Vollendung gelangen sehn.

Und deshalb, wer dafür arbeitet dafs über RaphaelsLeben Neues zu Tage gefördert werde, leistet verhältnifsmäfsig die gröfsten Dienste die unserer um Verständnifs der Weltentwicklung besorgten edelsten Neugier zu Liebe gethan werden können. Wie wenig wusten wir noch vor nicht langer Zeit, wie schwillt von Jahr zu Jahr unsere Kenntnifs an nnd setzt uns in Stand, weitere Fragen aufzustellen und annähernde Vermuthungen wenigstens zu schaffen für ihre Beantwortung. Bei Lionardo sind wir noch weit zurück. Wollte doch Jemand den Anfang machen zu einem Verzeichnifs seiner Gemälde und Handzeichnungen und damit den Anfang eines Grundes für Behandlung seines Lebens legen, wie ein solcher durch die Sammlung des verewigten Prinzen Albert für Raphael in vollkommenster Weise vorbereitet worden ist.

Meine Absicht war, die Blätter, deren erster Jahrgang hiermit abschliefst, nur ein Jahr lang zu schreiben. Der Stoff der sich auf diese Weise behandeln läfst, ist jedoch in solchem Maafse angewachsen, dafs ich mich entschlossen habe, auch für 1866 in der bisherigen Weise weiterzuarbeiten. Was ich mit meinen Heften bezwecke, ist in der ersten Nummer ausgesprochen und bedarf nicht der Wiederholung. Mittheilungen welche in den Kreis des von mir behandelten Gebietes einschlagen, werden dankbar angenommen und benutzt.

SONETT MICHELANGELO'S.

BRIEF AN VITTORIA COLONNA.

'Felice spirto, che con zelo ardente'.

Ed. Guasti. pag. 168.

Die Du mein Schicksal mir zuletzt versüſsest,
Mein Herz zum Tode alt, festhältst im Leben,
Und unter Tausenden die Dir ergeben
Und die so hoch stehn, mich allein nur grüſsest,

Glücksel'ger Geist! jetzt meinem Aug' entschwunden,
Nahst Du Dich tröstend dennoch meinem Herzen,
Und mit der Hoffnung linderst Du die Schmerzen,
Die mit gewaltger Sehnsucht mich verwunden.

Dir schreib' ich, für die Gnade Dank zu senden
Die in Dir für mich redet, mich, den hier
Die Sorgen quälend im Gefängniſs halten.

Welch ein Gewinn! — Du nimmst von meinen Händen
So schlecht gemaltes Werk, und giebst dafür
Mir Deines Geistes herrliche Gestalten.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

INDEX.

Abaco, Giovan Maria dei —. 215.
Abgüsse antiker Sculpturen. 37.
Achill und Odyss von Carstens. 85.
Aegyptische Kunst in moderner Nachahmung. 48.
Akademie der Künste zu Berlin. 87.
Alcibiades, Gastmahl des — von Carstens. 84.
Allori, Allessandro —, Portrait des Giuliano dei Medici. 181.
Alpin und Ossian von Carstens. 89.
Ammirato. 179.
Amor des Michelangelo, im Kensington-Museum. 123.
Amymone, Raub der —, von Dürer. 144.
Andria, Porta Santa zu —. 119.
Anjou, Karl von —. 62.
Antike, Nachahmung der —. 141.
Antike Werke in Pisa. 50 ff.
antikisch. 138.
Apulische Goldarbeiter. 64.
Aquila, Giovanni d' —. 41.
Aquina, mogiie di maestro Antonio. 45.
Archivio dei Domenicani in Bologna. 122.
Archivio Palatino zu Ferrara. 225.
Argonauten von Carstens. 81.
Ariost's Canzone an Filiberta von Savoyen. 178.
Arno als Flufsgott. 72.
Arnolfo di Cambio. 64. 117.
Atti e Memorie della R. R. Deputazioni di Storia Patria. 224.
Augustalen. 62.
Bacchanal und Tritonenkampf von Mantegna. 140.
Barbari, Giacopo —. 142 ff. — Christuskopf zu Weimar. 146. — Gemälde zu Augsburg. ibid. — Stiche. 145.
Bargellis, Diana de —. 44.
Baroncelli. 225.
Bartolommeo, Fra —. 202.
Basel, Basrelief Michelangelo's zu —. 71. Crucifix Dürer's daselbst. 205.
Battoni. 82.
Bellini, Giovan —. 138.
Bembo. 177.
Bibbiena, Niccolo da —. 214.
Bibel. 32.
Bonello, Francesco da Domenico —. 216.
Bramante. 218. — Sonett an Visconti. 24.
breccia. 224.
Bronzino. 203.
Brüssel, Museum zu —. 208.
Buonarroti, Ludovico —. 44.
Byzantinische Kunst. 136. — Künstler in Pisa. 50 ff. 61.
Caduceus, Meister mit dem —. 144.
Campori, Conte Giuseppe —. 211. 224.
Canobio, Christoforo da —. 228.
Capicinecco, Tarquinio —. 44.
Capua, Schlofs Friedrich's II zu —. 65.
Carpi, Cardinale di —. 47.
Carstens. 73 ff.
Casale, Tarquinio —. 44.
Cassel, Gallerie zu —. 5.
Castellani. 64.
Castello dell' Ovo zu Neapel. 113. — di Capoano das. ibid.
Castiglione, Baldassare —, Corteggiano. 177.
Castiglione, Saba —. 228.
Cavalieri, Tommaso dei —. 22.
Celano, Notizie del bello etc. 116.
Chigi, Agostino —. 41. 48.
Chodowiecky. 77.
Christi Darstellung zu verschiedenen Zeiten. 29 ff.
Christusbild der Gallerie zu Berlin, dem Correggio zugeschrieben. 18.
Cicogna, Iscrizioni Venete. 125.
Cicognara. 115.

Cinaso, Daniele da —. 228.
Colleoni, Bartolommeo — s Reiterstatne zn Venedig. 124. 131.
Condivi. 192. 196.
Conego, Jacopo da —. 221.
Cornelius. 4. 70. 74. — Cartons znr Glyptothek. 85. — Cartons, kein Platz in Berlin sie anfznstellen. ibid.
Credi, Lorenzo da —. 11, Anm. 127.
Crescimheni. 178.
S^a Croce in Venedig. 127.
Crowe and Cavalcaselle, History of Painting hy —. 34. 49.
Cuhicula Segnaturae. 169.
daussen. 137. 143.
Dentschland, Behandlnng der modernen Knnstgesehichte in —. 7.
ding. 189.
Domenico, Sarkophag des heil. — zn Bologna. 43.
Donatello. 225.
Doppelmayr. 144. 137.
Dnca, Jacopo del —. 46.
Dn Perac, Vestigj dell' Antichità di Roma. 19.
Dürer, in Bologna. 162. — Briefe an Pirkheimer. 185 ff. — Crucifix in Basel. 205. — Gemälde im Palazzo St. Angelo zn Neapel. 165. — Gem. im Pal. Borghese zn Rom. ihid. — Kaninchen auf Pergament. ihid. — Marter des heil. Bartholomaens. 147. — Portrait Holzschnhers. 164. — Reiseproject nach Rom. 163. — Rosenkranzfest zn Ambras. 149 ff. daseelhe zn Lyon. 147 ff. dasselbe im Kloeter Strahow. ihid. dasselhe zn Venedig. 148 ff. — in Venedig. 182 ff. — in Venedig 1494. 189. — Werke überall zerstrent. 371. — Preise der Werke Dürer's in Venedig 1506. 188.
Eifersncht, die — von Dürer. 140.
v. Eye, Lehen Dürer's. 141.
Faher, Felix —. 126.
Federigo, medico del Cardinale di Carpi. 47.
Fernow. 82.
Ferrara, Ercole Dnca di —. 211.
fiero. 190. 194. 199.
Flaxmann. 85.
Florentinische Malerei vor den Zeiten Lionardo's. 10.
Foggia, Bartolommeo da —, Architekt Kaiser Friedrich's II. 61 ff. 63. 113 ff.
Foglietta. 220.
forma. 228.
Francia, Francesco —. 162.
Franzõsische Anffassung dee Neuen Testamentes. 88.
Friedrich II, Kaiser — und Niccolo Pisano. 58. — Portrait zn Andria. 119. — Statue am Schlosse zn Capua. 62. — zerstört antike Banwerke. 62.
Fucelo. 49 ff.
Fncclo me feci, Inechrift in Florenz. 117.
Fugger. 162.
Gaëta, Säule zn —. 63 ff. 120.
Gaita, Pierlnigi —. 45.
San Gallo, Ginliano da —. 214.
Ganymed von Carstens. 86.
a giappe, a giappa. 24. 48.
Giocondo, Fra —. 214.
Giovanfrancesco di Lorenzo. 214.
Goethe über Dürer. 185. — nnd die Knnstgeschichte. 184. — in Rom. 164.
Gravina. 114.
Guilelmns eculptor. 54, Anm.
Harzen über Meister Jacob. 142.
Heinitz, Freiherr von —. 88.
Heliodor von Raphael. 72.
Henricus Episcopns Tarentinue. 42.
Hirt über Heller's Dürer. 149.
Homer von Carstens. 85. 89 ff.
Honorins krönt Friedrich II. 114.
Huillard Bréholles, Gesch. Fr. II. 62.
hussek. 168.
Jacob, Meister —. 137 ff. 148.
Jacob von Strafshnrg. 145, Anm.
Indépendance über Kunstangelegenheiten. 207.
Johannes Vercellensis. 54, Anm.
Joseph, History of —. 48.
Julius II. 148. 168.
Katharina, heil. —. 158.
Kensington-Museum. 67.
Kirchenvorstand von San Lorenzo in Florenz. 175. 192. 201.

Kocb. 81.
Kolb, Anton — in Venedig. 137 ff. 142.
Kugler, Kunstgeschichte. 155.
Kühlen, Major Franz — zu Rom. 43. 169. 211 ff.
Kulmbach, Hans von —. 144.
Kunstgeschichte, moderne —. 25. Ziel der —. 36.
Künstlerclique, deutsche — in Rom. 86.
Kunstverein, wissenschaftlicher — zu Berlin über Cornelius. 70.
Kunstwerke und Völker. 94.
Isicus. 43.
Lebrun. 80.
Leno, Giuliano. 212 ff.
Leo X. 41. 87.
Leoni, Diomede —. 46.
Leopardi, Alessandro —. 125.
Lionardo da Vinci. 186. 224. Christuskopf auf dem Berliner Museum. 13. — Gemälde in Augsburg. 145; in Basel. 11; in Berlin. 229. — Leben bei Vasari. 9. — Werke, zerstreut. 37.
Liphas, Protomagister. 66. 114.
Lombardo, Alfonso —. 128.
Lorbeerhäume im Garten Michelangelo's zu Rom. 48.
Loredano, Doge. 160.
Lucca, Kreuzabnahme zu San Martino in —. 55. 113.
Ludwig XII. 225.
Macchiavelli, Principe del —. 179.
Macello dei Corvi in Rom. 19.
Madonna auf dem Berliner Museum. —
Mailand. 225.
van Mander. 148.
Mantegna und Dürer. 139 ff. 162
Marc Anton. 122.
Margaretha's, Regentin der Niederlande, Kunstsammlung. 145.
S. Maria in Campitelli zu Rom. 228. — di Loreto ebendas. 44. — in Portico ebendas. 214. 220.
Marignello. 47.
v. Marschall'sche Sammlung zu Carlsruhe in Baden. 82.
Maximilian, Kaiser. 151. 160. 225.
Medici, Giuliano's dei —. 171 ff. — Feldzüge. 186.
Medici, Lorenzo dei —. 171 ff.
Medicäerstatuen von Michelangelo, Polemik über die —. 171.
Megapenthes von Caretens. 82.
melancolico. 212.
Melano, Andrea da —. 215.
Melanus, Frater —. 59.
Melfi. 114.
Mengs. 31.
mensuratore. 214.
v. Mensel. 148.
Michelangelo. 32. — Arbeiten in Bologna. 43. — Basrelief zu Basel. 71. — Engel zu San Domenico in Bologna. 122. — Gedichte. ed. Guasti. 97. — Haus in Rom. 16 ff. — Jüngstes Gericht. 30. — Quittung vom 1. Mai 1511. 42. — Sonett. 95. — an Vittoria Colonna. 232.
Michelangelo giovane. 98.
modello. 228.
Monte Brianzo, Bernardello da —. 216.
Moreni, Memorie istoriche. 180.
Moro, Ludovico —. 225.
Murat's Soldaten zerstören eine Statue Friedrich's II. 63, Anm.
Murillo. 30.
v. Murr. 148.
Nagler, Monogrammisten. 145, Anm.
Niccolo Pisano. 49 ff. 114. — Behandlung des Marmors. 60. — Todesjahr. ibid.
Niccolo dell' Arca. 128.
Noviomagus, Lebensbeschreibung des Grafen Philipp. 142.
Nürnberger zu Venedig. 147.
Orpheus von Carstens. 89.
Orpheus von Baccbantinnen mishandelt, von Dürer. 140.
Orsanmichele. 127.
S. Paolo in Rom. 66.
Parrini, Teatro eroico. 118.
Passavant, Leben Raphaels. 186. 220. 224. — Peintre graveur. 142.
Paul III. 178. 197.
Paulucci. 212 ff.
Perkins, Tuscan Sculptors. 118.
Persicus. 42.
Pest in Florenz um 1530. 72.

S. Peter in Rom, Fundamente des —. 217.
Petrus da Apulia. 59.
Philipp, natürl. Sohn Philipp's von Burgund. 142 ff.
Photographien. 37. 67.
Pignotti, Gesch. von Toscana. 178.
Piombo, Sebastiano del —. 205.
Pirkheimer's Portrait von Dürer. 153. — Jüngstaufgefundener Brief Dürer's an —. 166.
Pisa. 60. Kanzel von S. Giovanni daselbst. 64. 119.
Policretior. 54, Anm.
Poncettus, Ferdinandus —. 41. 169.
Pontasieue, Antonio da —. 215.
Portalupi, Cornelio dai —. 223.
prede. 224.
Primisser's Catalog der Ambraser Sammlung. 149.
principiare. 128.
S. Procolo-Statue zu S. Domenico in Bologna. 123.
providus. 43.
Raphael. 32. 155. 211 ff. 229. — Briefe an Giuliano Leno. 213 ff. — Empfehlungsbrief nach Florenz. 28. — Facsimiles of original Studies. 121. — Gehalt unter Leo X. 43. — Heliodor. 72. — Namensunterschrift nur mit PH. 121. — mit F. 222. — Quittung vom 3 jan. 1516. 169. vom 1. nov. 1516. 41. — angebliches Portrait in Aaran. 202. — Schule von Athen. 90. — Vaticanische Malereien. 42. — Werke, überall zerstreut. 37.
Ramusio, Paolo —, Gedicht auf den Dogen Loredano. 160.
Ravello. 63.
Realismus unserer Zeit. 32.
Reformation. 30.
Rembrandt. 30 ff.
Renan, Leben Jesu. 27. 33.
Reni, Guido —. 30.
Roano, Cardinale di —. 226.
Robinson's photographische Abbildungen der Sculpturen das Kensington-Museums. 128.
Rocheti, Jacopo del —. 46.
Rom, Plan von — im Palazzo Barberini. 19.
Roscoe. 178.
Rothpletz', Oberst —, Gallerie in Aaran. 202.
Rucellai, Orazio —. 47.
Rudolf II, Kaiser. 148.
Rubens. 30.
Santegli, Lionardo —. 214.
Sammlung von Photographien nach Handzeichnungen. 38.
Sarto, Andrea del —. 173.
Satyr, der grofse — von Dürer. 140.
Satyrnkämpfe. 144.
Saulis, Vincentio e Sebastiano de —. 42.
saviezza. 190. 194.
v. Schack, Poesie und Kunst der Araber. 210.
Scheurl. 147.
Schick. 74.
Schnaase, Kunstgeschichte. 50 ff.
Schulz, Unteritalien. 63 ff.
Settignano, Domenico da —. 47.
Sforza, Francesco, Reiterstatue des — von Lionardo. 225.
Sigilgaita Rufolo. 66.
Sigismondo, Descrizione della citta di Napoli. 118.
Skelettstudie zur Grablegung Raphaels. 43.
Sonette Giuliano's dei Medici. 178. — über den Selbstmord. 172 ff. 188.
Sonette Michelangelo's: Giunto è già'l corso. 95. 106 ff. — Felice spirto che con zelo ardente. 232.
spectabilis. 43.
statua equestris. 129.
Steinpeter von Pisa. 59.
Strauss, Leben Jesu. 27.
straya. 224.
stube. 168.
Successionen von Ideen in der Geschichte. 36.
Svizzeri, via degli — in Rom. 212.
Tasso, 213.
Thorwaldsen. 74.
Tischbein. 75.
Torri, Schloss Friedrichs II am Volturno. 114.
Tre Pila in Rom. 19.

Trevi, Rions di — in Rom. 44.
Tritonen. 144.
Van Dyck. 30.
Valla, Giovanni —. 226.
Vasari. 47. — im Atelier Michelangelo's. 173. 192. 197.
Vaticanischer Codex der Gedichte Michelangelo's. 96 ff.
Venezia, Piants di —. 142.
Vellano. 127.
Verbot der Malerei und Sculptur durch den Koran. 210.
Verocchio. 10. 124 ff. 225. 229. — Testament. 127.
Veronikahild. 18.
Viardot, Mnsèes de France. 12.
Vicaris, la — in Neapel. 114.
Vigorosis, Francesco —. 217.
Vincentio, Maestro —. 128.
Völker, Stellnng der — in der Geschichte. 36.
Volterra, Daniele da —. 17. 44.
— Basrelief einer Madonna. 47. — Colossales Pferd für Frankreich. ibid.
Waagen, Gesch. d. dentschen Malerschnlen. 141. 149.
— über das Dürer'sche Gemälde zu Strahow. 148.
— über Cornelius' Cartons. 70.
Wächter. 74.
Walch, Jacob —. 142 ff.
Weimar, Sammlung im Schlosse zu —. 82.
Wirz', Dr. Abschrift des Vatican. Cod. der Gedichte M. Angelo's. 99.
Zambicaro, Vescovo. 44.
Zannnzi, Giovan Battista —. 44.
Zeitalter, goldenes — von Carstens. 92.
Zerstörung antiker Werke. 62.
Zerstreunng der Kunstwerke. 6.
Zopf. 79.

Druckfehler.

Pag.	41.	11.	Zeils	von	unten	lies: aqlano für aglano.
-	42.	18.	-	-	oben	- Vincentio für Quinctilio.
-	55.	12.	-	-	unten	- πολυκλεής für πυλυκλὲης.
-	131.	9.	-	-	-	- MATERNAM für MATERNVM.
-	136.	15.	-	-	-	- Reihen für Reiter.
-	151.	18.	-	-	oben	- Lilien für Linien.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Gedruckt bei A. W. Schade in Berlin, Stallschreiberstraße 47.